Nicolaas Teeuwisse

Ausgewählte Werke · Selected Works

XXIII

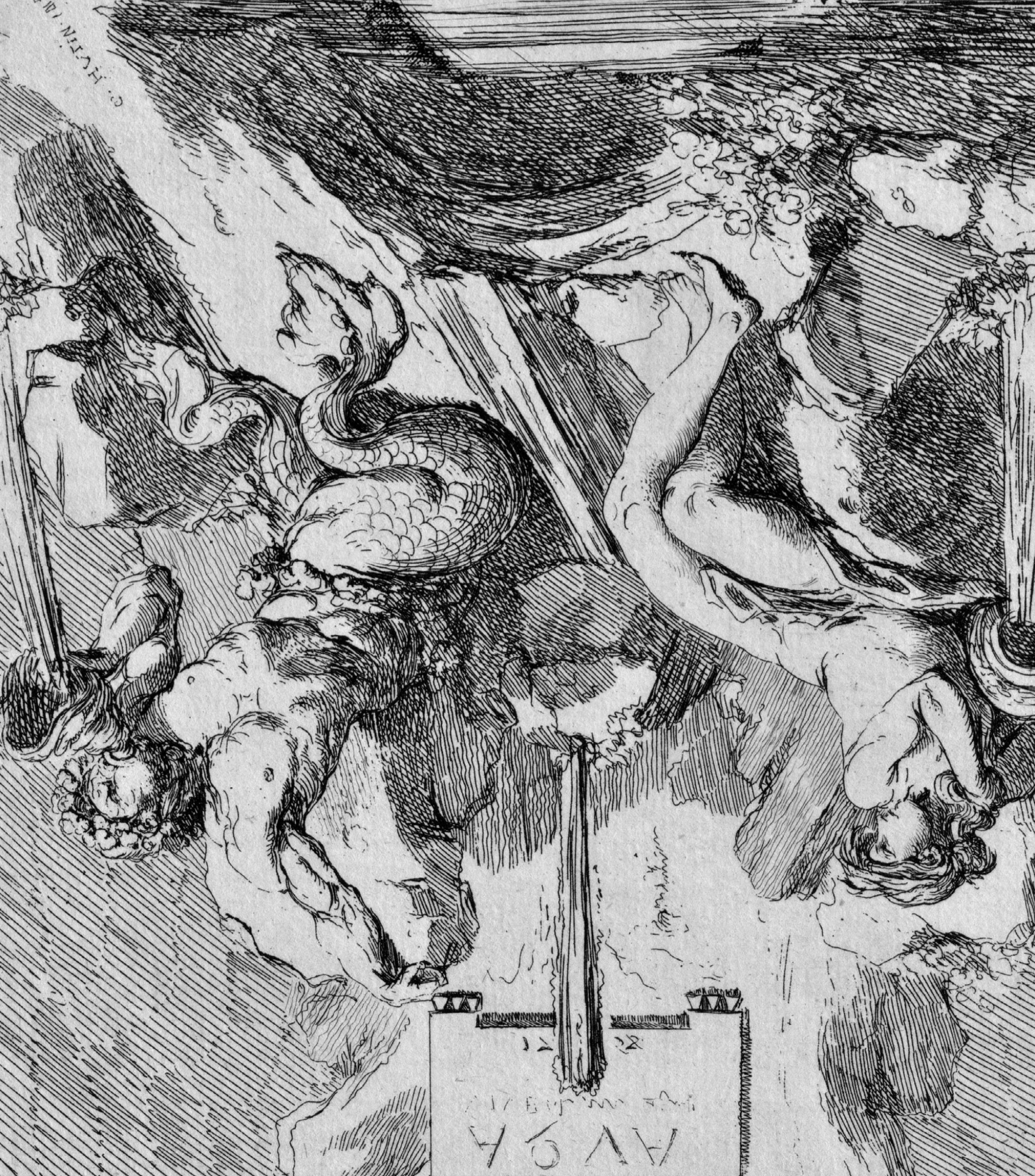
2023

Ausgewählte Werke · Selected Works

XXIII

TEFAF
MAASTRICHT

Nicolaas Teeuwisse OHG · Erdener Str. 5a · 14193 Berlin
Phone: +49 30 893802919 · Mobile: +49 171 4830486
Email: nicolaas@teeuwisse.de · www.teeuwisse.de



„The Times They Are A-Changin'“ !

Liebe Leser,

zum ersten Mal kein Papierkatalog, sondern eine Onlineversion. Eine Erwägung, die der mittlerweile gängigen Praxis und den ökologischen und ökonomischen Anforderungen der Zeit entspricht und vielleicht auch den Vorteil bietet, eine größere Leserschaft zu erreichen.

Dennoch, nichts kann die ästhetische Qualität und den Mehrwert eines gedruckten Kataloges ersetzen. Allein schon der Geruch der frischen Druckfarbe und die wundervolle, seidige Textur eines hochwertigen Kunstdruckpapiers sind eine Freude an sich. Dazu die Genugtuung, ein Produkt gestaltet zu haben, das haptisch erfahrbar ist und zum Blättern einlädt. Eine Entscheidung also, die mit gewissem Bedauern getroffen wurde und daher, wenn mir danach sein sollte, jederzeit auch wieder revidiert werden kann. On verra!

Der jetzt vorliegende virtuelle Katalog enthält eine Auswahl von fünfundvierzig druckgraphischen Blättern und Handzeichnungen, die als Teil eines weitaus größeren Ensembles anlässlich der 36. Edition der European Fine Art Fair (TEFAF) vom 9. bis 19. März 2023 in Maastricht gezeigt werden.

Der Katalog entstand in enger Zusammenarbeit mit Anna Fricke und Sina Petrovic. Mein Dank gilt auch Stefanie Löhr für die Gestaltung und hilfreiche Redaktionsarbeiten. Die englische Übersetzung wurde wie immer feinfühlig von Robert Bryce besorgt.

Nicolaas Teeuwisse

Dear Reader,

For the first time the exhibition catalogue comes not on paper but in an online version. This consideration is in accordance with what is nowadays common practice. Moreover, it is in keeping with the ecological and economic requirements of the time and may well have the advantage of reaching a larger readership.

That said, however, nothing can replace the aesthetic quality and added value of a printed catalogue. The smell of the fresh ink and the wonderful, silky texture of high-quality art paper are a joy in themselves. To this can be added the satisfaction of having designed a product that offers a tactile experience and invites the reader to turn the pages. In other words, this is a decision made with a tinge of regret and one that can therefore be revised at any time, should I feel like it. On verra!

The present virtual catalogue contains a selection of forty-five prints and hand drawings that will be shown as part of a much larger ensemble on the occasion of the 36th edition of the European Fine Art Fair (TEFAF) in Maastricht from 9 to 19 March 2023.

The catalogue was produced in close collaboration with Anna Fricke and Sina Petrovic. My thanks also go to Stefanie Löhr for the design and helpful editorial work. Robert Bryce has, as ever, provided a sensitive English translation.

Nicolaas Teeuwisse

16. – 17. Jahrhundert

I. GIOVANNI BATTISTA FRANCO

(genannt *il Semolei*, 1498–1561, Venedig)

Die Heiligen Petrus und Johannes heilen den Lahmen an der Tempelpforte. Radierung nach Raphael. 27,6 x 39,9 cm. Bartsch XVI, S. 124, 15 vor I (von II).

Die Komposition steht mit einem der Wandteppiche in Verbindung, die Raphael im Auftrag Papst Leo X. für den Sockel der Sixtinischen Kapelle geschaffen hat und die in Brüssel in der Werkstatt des Pieter von Aelst hergestellt wurden. Als Vorlage diente jedoch nicht die Tapisserie oder der dazugehörige Karton, sondern eine heute verlorene Entwurfszeichnung Raphaels, die Franco vorgelegen hat. Raphaels Modello unterscheidet sich vom Wandteppich am auffälligsten durch das Fehlen der Ädikula mit Kerzenleuchter im Hintergrund, sowie durch die schlichten, glatten Säulen im Vordergrund, die auf der Tapisserie tordiert und aufwendig dekoriert sind. Etwa zeitgleich schuf Francesco Parmigianino wohl in Zusammenarbeit mit Ugo da Carpi oder Antonio da Trento eine weitere Version nach der Vorlage Raphaels, bei der das Medium Radierung mit zwei Tonplatten kombiniert wurde (Bartsch XVI, 10, 7).

Francos Radierung zeichnet sich durch ihren disziplinierten, konzentrierten Duktus aus, der an die Stecherpraxis der Raimondi-Schule erinnert. Die ausgewogene, sehr harmonische Komposition folgt dem hochrenaissancistischen Schönheitsideal Raphaels sehr getreu, während die schlichte Landschaftskulisse im Hintergrund der Komposition Ruhe und Geschlossenheit vermittelt. Das eindrucksvolle, monumentale Blatt liegt hier in einem unbeschriebenen Probedruck vor der Verkleinerung der Platte vor und ist um 22 mm größer als die bisher bekannten Abzüge. Im unteren Bereich der Darstellung ist eine gestochene, horizontale Linie sichtbar, die angibt, wo die Kupferplatte beschnitten werden sollte. Brillanter, kräftiger und toniger Frühdruck vor dem Zusatz „Franco forma“, mit schmalem Rändchen um die markant zeichnende Plattenkante. Minimale Altersspuren, sonst vollkommenes Exemplar. In dieser Druckschönheit von allergrößter Seltenheit.

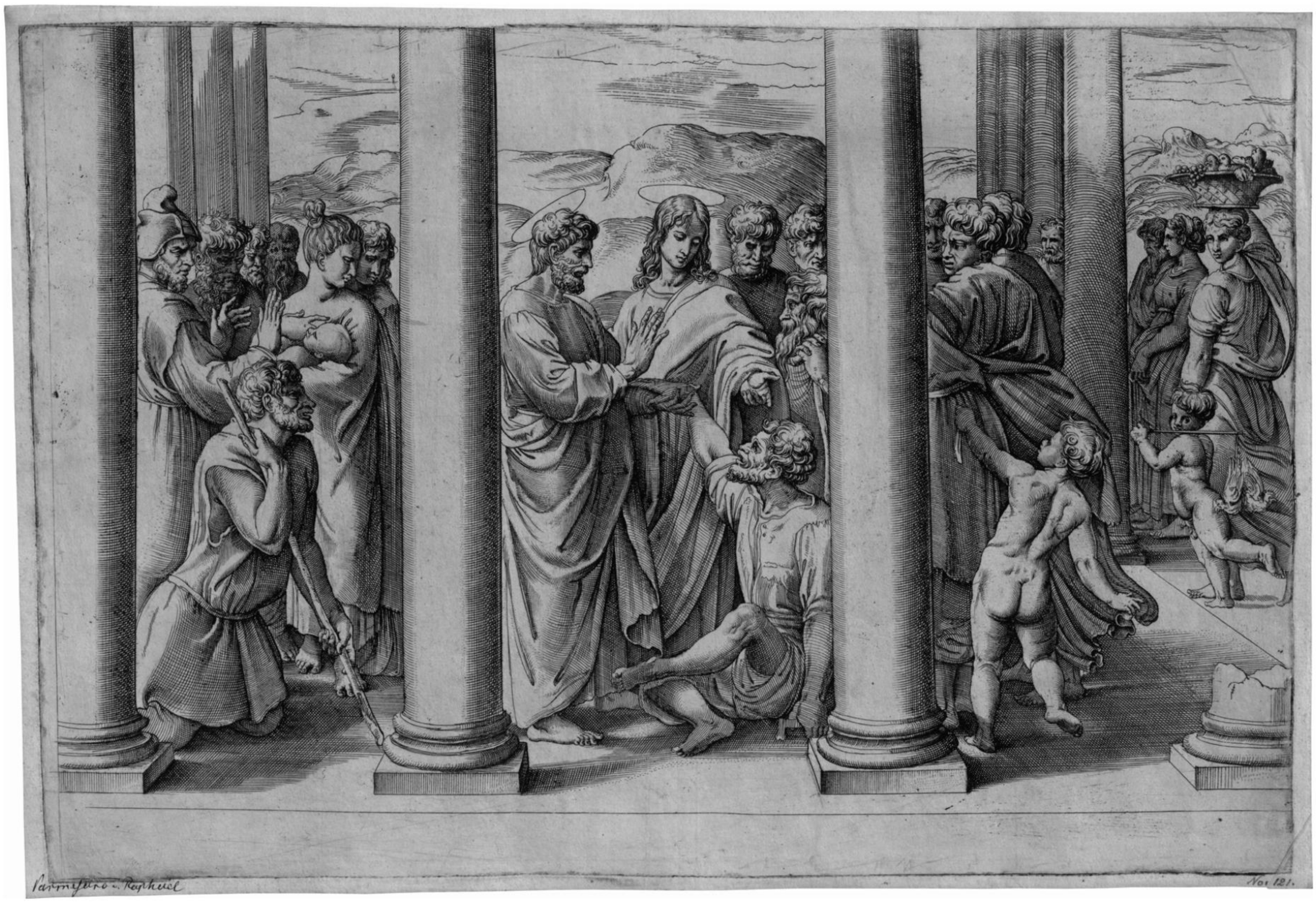
GIOVANNI BATTISTA FRANCO

(known as *il Semolei*, 1498–1561, Venice)

St. Peter and St. John Healing the Cripples at the Temple Gate. Etching after Raphael. 27.6 x 39.9 cm. Bartsch XVI, p. 124, 15 before I (of II).

The composition is related to one of the tapestries Pope Leo X commissioned Raphael to make for the base of the Sistine Chapel which were produced in Brussels in the workshop of Pieter von Aelst. The design used for it, however, was neither the tapestry nor the cartoon belonging to it, but a preliminary drawing by Raphael, now lost, to which Franco had access. The most striking difference between Raphael's modello and the tapestry is the absence of the aedicula and candlestick in the background and of the plain, smooth columns in the foreground, which on the tapestry are twisted and elaborately decorated. Francesco Parmigianino created another version at about the same time, probably with the assistance of Ugo da Carpi or Antonio da Trento and based on Raphael's design, in which the etching was combined with two tone blocks (Bartsch XVI, 10, 7).

The distinguishing feature of Franco's etching is his disciplined, concentrated style that is reminiscent of the practice of the Raimondi school. The balanced, very harmonious composition accords fully with Raphael's High Renaissance ideal of beauty, while the unadorned landscape in the background conveys compactness and tranquillity. The impressive, monumental sheet, which is on offer here as an unrecorded trial proof before the reduction in size of the plate, is 22 mm larger than the impressions known hitherto. An engraved horizontal line is visible at the bottom of the image indicating where the plate should be trimmed. A brilliant, strong and rich early impression before the addition of "Franco forma", with thread margins around the distinct platemark. Minor ageing, otherwise in perfect condition. Of the utmost rarity in this printing quality.


Parmigiano. Raphael
No. 121.

2. NORDEUROPÄISCHE SCHULE

Zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts

Ein Hexensabbat. Federzeichnung in Braun, graugrün laviert, weiß gehöht, auf graugrünem Papier.
27,5 x 42,5 cm.

Die phantastisch-surreale Szene steht in einer Tradition von Höllenszenen und Weltuntergangsvisionen, wie wir ihnen vor allem auch in der flämischen und niederländischen Kunst des 16. Jahrhunderts begegnen. Das sehr suggestive Blatt hat eine alte Zuschreibung an den französischen Maler, Bildhauer und Graphiker Jean Cousin d. Jüngeren (1522 Sens – um 1594 Paris), jedoch scheint seine Autorschaft nicht länger überzeugend. Der anonyme, wohl nordeuropäische Künstler hat seiner ungezügelten, makabren Phantasie freien Lauf gelassen. In einer riesigen, von Fackeln und loderndem Feuer erhellten Grotte, wo sich Hexen und Hexer mit Teufeln treffen, spielen sich ungeheuerliche, angsterregende Szenen ab. Alchemisten führen Experimente aus und kochen teuflisches Gebräu, links im Vordergrund sieht man ein wüstes Knäuel nackter Leiber, die erbittert miteinander ringen; Skelette und Schädel liegen verstreut herum und rechts vorne weidet eine nackte Frau unter Anleitung eines Hexenmeisters eine Leiche aus. In der Mitte der Komposition wird ein elegant gekleideter junger Mann mit Federbarett von Teufeln und Fabelwesen bedrängt, während von links oben geflügelte Monster und apokalyptische Gestalten in die höllische Versammlung hineinstürmen. Eine erotische Komponente ist unübersehbar in diesem Sündenbabel, wo mehrere laszive junge Frauen in Dreiergruppen – eine Anspielung auf ein dämonisches Parisurteil – sich trotz des ohrenbetäubenden Lärms lässig und ungezwungen bewegen. Der Eingang der Grotte gibt den Blick auf eine Weltuntergangsszene frei, in der am Horizont eine Stadtkulisse lichterloh brennt.

Die Ikonographie dieser enthemmten *Diablerie* ist so vielschichtig, dass sich eine genaue Deutung als schwierig erweist. Der anonyme Zeichner hat die so phantasievolle und dramatisch aufgeladene Szenerie in einem sehr treffsicheren und recht souveränen Duktus festgehalten, aber woher stammt dieser geheimnisvolle Meister? Ist er französischer Herkunft oder vielmehr doch dem flämischen oder niederländischen Kulturkreis zuzuordnen? Das ursprünglich blau getönte Papier hat sich im Laufe der Zeit wohl verfärbt, ohne dass die Darstellung jedoch wesentlich an visueller Prägnanz eingebüßt hat.

Aus der Sammlung Mathieu-Guillaume-Thérèse de Villenave (Paris, 1762–1846), dessen Verkauf durch die *Alliance des Arts*, Paris, Auktion vom 1.–8. Dezember 1842 (Lugt 61; siehe den beschreibenden Katalog von Théophile Thoré, *Catalogue de dessins des grands maîtres italiens, (...) provenant du cabinet de M. Villenave*, Nr. 509, als Jean Cousin, *Le Sabbat*, "Magnifique dessin à la plume, lavé bistre, de bleu et de blanc.").

NORTHERN EUROPEAN SCHOOL

Second half of the 16th century

A Witches' Sabbath. Pen and brown ink, grey-green wash, white heightening, on grey-green paper.
27.5 x 42.5 cm.

This fantastic, surreal panorama stands in a tradition of scenes from hell and apocalyptic visions that are particularly prominent in 16th century Flemish and Dutch art. A highly evocative work, it has been attributed in the past to the French painter, sculptor and printmaker, Jean Cousin the Younger (1522 Sens – circa 1594 Paris), but his authorship no longer appears convincing. The anonymous artist, who was probably from northern Europe, has given free rein to his unbridled, macabre imagination. Monstrous scenes of a terrifying nature unfold in a huge grotto lit by torches and a blazing fire where witches and wizards meet with devils. Alchemists conduct experiments and brew diabolical potions; in the left foreground naked bodies wrestle fiercely with each other in a chaotic tangle; skeletons and skulls lie scattered about; in the right foreground, a naked woman disembowels a corpse under the guidance of a sorcerer. In the centre of the composition an elegantly dressed young man with a feathered beret is beset by devils and mythical creatures, while from the top left winged monsters and apocalyptic figures surge into the infernal gathering. There is an unmistakable erotic element in this den of iniquity, where several lascivious young women move about freely and casually in groups of three – an allusion to a demonic Judgement of Paris – despite the deafening noise. The entrance to the grotto provides a view of an apocalyptic scene on the distant horizon where a city is ablaze.

The iconography of this unchecked pandemonium is so complex that it is difficult to offer a precise interpretation. The anonymous draughtsman has rendered this dramatic and imaginative scene with great accuracy and effortless mastery, but where does the mysterious master come from? Is he of French origin or does he stem from a Flemish or Dutch cultural background? While the paper, originally tinted blue, has probably become discoloured over the course of time, the depiction itself has forfeited little of its visual succinctness.

From the collection of Mathieu-Guillaume-Thérèse de Villenave (Paris, 1762–1846), sold by the *Alliance des Arts*, Paris, sale from 1–8 December 1842 (Lugt 61; see the descriptive catalogue by Théophile Thoré, *Catalogue de dessins des grands maîtres italiens, (...) provenant du cabinet de M. Villenave*, no. 509, as Jean Cousin, *Le Sabbat*, "Magnifique dessin à la plume, lavé bistre, de bleu et de blanc.").

3. HIERONYMUS WIERIX
(1553–1619, Antwerpen)

Das befreite Ross (Allegorie der von der Spanischen Herrschaft befreiten Niederlande). Kupferstich und Radierung nach Johannes Stradanus. 31,2 x 39,9 cm. Vor 1584. Hollstein (Wierix) 1939; The New Hollstein (Stradanus) 401 III (von IV).

Die monumentale, machtvolle und sinnfällige Allegorie geht auf eine Invention des um eine Generation älteren Kollegen Johannes Stradanus (eigentl. van der Straet, 1523 Brügge – 1605 Florenz) zurück und demonstriert auf anschauliche Weise die ungeheure technische Brillanz des Hieronymus Wierix. Wie sein älterer Bruder Johannes war auch Hieronymus in erster Linie als Reproduktionsstecher tätig, wenngleich er eine Reihe von Blättern nach eigener Erfindung schuf. Er verwendete eine ähnliche, technisch hochentwickelte und verfeinerte Graviertechnik, die in der Tradition von großen Vorgängern wie Albrecht Dürer und Lucas van Leyden ihren Ursprung hatte.

Das prächtige, sich aufbäumende Streitross beherrscht die Komposition und symbolisiert, wie sich die Niederlande in ihrem Freiheitskampf vom Joch der spanischen Unterdrückung zu befreien suchten. Der stolze Hengst hat seinen Sattel abgeworfen. Gebrochenes Zaumzeug, Sporne und eine weggeworfene Peitsche auf dem Boden versinnbildlichen seinen ungestümen Freiheitsdrang. Sehr detailliert und mit beachtlichem zeichnerischen Feinsinn ist die weite Panoramalandschaft im Hintergrund dargestellt. Als Inspirationsquelle dürfte Frans Huys' Kupferstich *Seeschlacht in der Straße von Messina* nach Pieter Brueghel d. Ä. gedient haben, der 1561 von Hieronymus Cock herausgegeben wurde. Bei dem Viermaster unter vollem Segel und den Galeeren handelt es sich um fast buchstäbliche Zitate. Neben seiner ästhetischen Qualität als druckgraphisches Meisterwerk fungiert der Kupferstich gleichzeitig auch als politisches Pamphlet und ist Ausdruck des Patriotismus und des nationalen Selbstbewusstseins der abtrünnigen nördlichen Provinzen. Prachtvoller, fein differenzierter und toniger Druck des seltenen Blattes, bis auf die Plattenkante beschnitten. Auf einem Untersatzpapier des 18. Jahrhunderts. Minimale Alterspuren, unauffällige geglättete Mittelfalte, sonst vorzüglich erhalten.

HIERONYMUS WIERIX
(1553–1619, Antwerp)

The Liberated Horse (Allegory of the Netherlands Liberated from Spanish Rule). Engraving and etching after Johannes Stradanus. 31.2 x 39.9 cm. Before 1584. Hollstein (Wierix) 1939; The New Hollstein (Stradanus) 401 III (of IV).

This monumental, powerful and graphic allegory based on a work by Johannes Stradanus (real name van der Straet, 1523 Bruges – 1605 Florence), a fellow artist a generation above Hieronymus Wierix, provides a vivid demonstration of the latter's technical brilliance. Like his older brother Johannes, Hieronymus was primarily active as a reproductive engraver, although he did produce a number of sheets based on his own invention. He used a similar, technically sophisticated and refined engraving technique that had its origins in the tradition of such great predecessors as Albrecht Dürer and Lucas van Leyden.

The magnificent rearing warhorse that dominates the composition symbolises how the Netherlands sought to free themselves from the yoke of Spanish oppression in its struggle for freedom. The proud stallion has thrown off its saddle; broken bridles, spurs and a discarded whip on the ground symbolise its passionate desire for freedom. The vast panoramic landscape in the background is depicted in great detail and with remarkable draughtsmanship. Frans Huys' engraving *Naval Battle in the Straits of Messina* after Pieter Brueghel the Elder, published by Hieronymus Cock in 1561, probably served Wierix as a source of inspiration. The four-master under full sail and the galleys are almost literal quotations from that work. In addition to its aesthetic quality as a printmaking masterpiece the engraving functions as a political pamphlet and is an expression of the patriotism and national self-confidence of the breakaway northern provinces. A superb, subtly differentiated and rich impression of this rare print, trimmed to the platemark. On an 18th century mount. Minor ageing, inconspicuous smoothed central fold, otherwise in excellent condition.

ARDVVS VT PHALERAS, ET FRENA DOMANTIA LATE,
IACTAT EQVVS, NIMIVM SI LIBERA CORPORA LEDANT,
SIC GENS CRVDELI DEPRESSA TYRANNIDE, DVRI
EXCVTIT EXITIALE INGVM CVM MORTE TYRANNI.
Io. Stradanus inuē.
Ioan. Baptista Vrints exc.

4. AGOSTINO CARRACCI

(1557 Bologna – 1602 Parma)

Die Kreuzigung. Kupferstich von drei Platten. 52,1 x 40,6 cm (Links); 54,7 x 40,4 cm (Mitte); 52,2 x 40,6 cm (Rechts). 1589. Bartsch 23; DeGrazia Bohlin 147 II.

Der eindrucksvolle, monumentale Kupferstich ist Carraccis technisch aufwendigstes Blatt und unbestritten sein druckgraphisches Meisterwerk. Als Vorlage des berühmten Stiches diente Jacopo Tintorettos im Jahre 1565 vollendetes Gemälde in der *Scuola di San Rocco* in Venedig. Laut Boschini war das Prestige, das Carracci sich mit dieser technischen Bravourleistung erwarb, so groß, dass Tintoretto selbst der Meinung war, dass der Stich dem gemalten Original in künstlerischer Hinsicht gleichkam. Carracci schuf den kongenialen Kupferstich 1589, etwa zweieinhalb Jahrzehnte nach der Entstehung des Prototypen, zu einem Zeitpunkt als er auf dem Höhepunkt seiner technischen Möglichkeiten als Kupferstecher angelangt war und sich inhaltlich verstärkt mit dem Schaffen Tintorettos auseinandersetzte. Schön ist die von Giovanni Pietro Bellori (*Le vite de pittori, scultori et architetti moderni*, Rom 1672, S. 110) erzählte Anekdote, dass Tintoretto als Zeichen seiner Wertschätzung für Carraccis Kupferstich als Taufpate seines 1590 geborenen Sohnes Antonio fungierte.

Das Auge des Betrachters erfreut sich an den unzähligen anekdotischen Details und den feinsinnig beobachteten Interaktionen der zahlreichen Protagonisten, die treffsicher und souverän wiedergegeben sind. Tiefes religiöses Pathos und genrehafte Begebenheiten gehen eine erzählerische Synthese ein und üben eine zwingende, nachhaltige visuelle Wirkung aus. Ganz ausgezeichneter, vollkommen gleichmäßiger und homogener Abzug des vollendeten Druckzustands. Mit der Adresse des venezianischen Verlegers Donato Rasicotti (tätig in den 1580er und 1590er Jahren). Von dem ersten, teilweise unvollendeten Druckzustand ist lediglich ein Exemplar überliefert, das im British Museum in London aufbewahrt wird. Verso unauffällige geglättete Faltspuren, recto nicht sichtbar, vereinzelte dünne Papierstellen (das linke Blatt) verso ausgebessert, minimale Alters- und Gebrauchsspuren, die Gesamterhaltung – auch in Anbetracht der Blattgröße – jedoch vorzüglich.

4. AGOSTINO CARRACCI

(1557 Bologna – 1602 Parma)

The Crucifixion. Engraving from three plates. 52.1 x 40.6 cm (left); 54.7 x 40.4 cm (centre); 52.2 x 40.6 cm (right). 1589. Bartsch 23; DeGrazia Bohlin 147 II.

This impressive, monumental engraving is Carracci's technically most complex work and his undisputed printmaking masterpiece. Jacopo Tintoretto's painting in the *Scuola di San Rocco* in Venice, completed in 1565, served as the design for the famous engraving. According to Boschini, the prestige Carracci earned through this superb technical achievement was such that Tintoretto himself felt that, in artistic terms, the engraving was on a par with the original painting. Carracci produced the outstanding engraving in 1589, about two and a half decades after the emergence of the prototype. This was at a time when the artist was in full possession of his technical powers as an engraver and studied Tintoretto's work in greater detail. There is a fine anecdote told by Giovanni Pietro Bellori (*Le vite de pittori, scultori et architetti moderni*, Rome 1672, p. 110) that Tintoretto, as a sign of his appreciation for Carracci's engraving, acted as godfather to his son Antonio, who was born in 1590.

The observer's gaze can feast on the innumerable anecdotal details and the acutely observed interactions of the numerous protagonists, who are rendered accurately and with the utmost confidence. Deep religious pathos and genre-like occurrences merge to form a narrative synthesis and produce a compelling and lasting visual impact. A very fine, perfectly even and homogeneous impression of the final state. With the address of the Venetian publisher, Donato Rasicotti (active in the 1580s and 1590s). Only one impression of the first, partially incomplete state has survived, which is now in the British Museum in London. Unobtrusive traces of smoothed folds on the verso, not visible on the recto, minor ageing and traces of handling, overall however – considering the size of the sheet – in excellent condition.

5. JAN SAENREDAM
(um 1565 Zaandam – 1607 Assendelft)

Allegorie der Liebe, des Sehens und der Kunst. Kupferstich nach Hendrick Goltzius. 24,4 x 18,4 cm. Um 1598. Bartsch 100, Hollstein 106 II (von III), Leesberg (New Hollstein, Goltzius) 716 II (von III). Wasserzeichen: Basler Stab.

Die höchst komplexe, vor Symbolen und Attributen überbordende Komposition mit der *Allegorie der Liebe, des Sehens und der Kunst* kann zu Recht als eines der Hauptblätter des Haarlemer Manierismus um Hendrick Goltzius angesehen werden. Dessen Schüler, Jan Saenredam, stach die Darstellung um 1598, wohl nach einer Zeichnung des Meisters, herausgegeben wurde sie jedoch erst im Jahr 1616 von Robert Willem de Baudous. Mittels mannigfacher Zeichen und Anspielungen stellt der Künstler die visuelle Wahrnehmung in den Fokus der Szenerie. Eine besondere Rolle wird hierbei der Malerei eingeräumt, im Zentrum der Darstellung versinnbildlicht durch einen Künstler und sein Modell, eine nackte Venus. Sie betrachtet ihr Abbild in einem Spiegel, der von einem sitzenden Cupido gehalten wird. Konzentriert blickt der Maler durch seine Brille auf die schöne, juwelengeschmückte Frau, um sie auf seiner Leinwand zu verewigen. Die Allegorie „verbindet den edelsten der fünf Sinne mit einem seiner höchsten Zeugnisse: der Malerei, die sich allein diesem Gesichtssinn erschließt." (Ausst. Kat. *Maler und Modell*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1969, Kat. Nr. 17). Im Hintergrund erblicken wir verschiedene Vertreter der Wissenschaften mit optischen Instrumenten – zwei Astronomen und ein Medicus bei der Beschau einer Phiole. Verstreut liegen weitere Gerätschaften wie Sonnenuhren, ein Teleskop und eine Himmelssphäre. Am Himmel fliegt ein Adler der Sonne entgegen, während im Vordergrund der Blick einer liegenden Katze jenen des Betrachters trifft. Beiden Tieren sind ihre überaus scharfen Augen gemein. Gleichzeitig finden sich in der Darstellung auch widersprüchliche Symboliken – beispielsweise in der Brille, die sowohl auf eine Optimierung des Sehprozesses, als auch auf eine vorliegende Sehschwäche hinweist – sowie zahlreiche Verweise zu zeitgenössischen wissenschaftlichen und kulturellen Diskursen. In seiner inhaltlichen Komplexität waren das Blatt und seine Deutung zweifellos Connaisseurs vorbehalten.

Saenredams graphische Übersetzung von Goltzius' heute verlorener Vorlage ist wie gewohnt von höchster technischer Brillanz. Prachtvoller, äußerst nuancierter Abzug mit delikatem Plattenton und gleichmäßig feinem Rändchen um die markant zeichnende Plattenkante. Geringe Alters- und Gebrauchsspuren, sonst vollkommen und tadellos schön erhaltenes Exemplar.

JAN SAENREDAM
(circa 1565 Zaandam – 1607 Assendelft)

Allegory of Love, Sight and Art. Engraving after Hendrick Goltzius. 24.4 x 18.4 cm. Circa 1598. Bartsch 100, Hollstein 106 II (of III), Leesberg (New Hollstein, Goltzius) 716 II (of III). Watermark: Basle crozier.

The *Allegory of Love, Sight and Art*, a highly complex composition overflowing with symbols and attributes, can rightly be regarded as one of the main works of Haarlem Mannerism that emerged under the leadership of Hendrick Goltzius and his associates. One of the artist's pupils, Jan Saenredam, engraved the image around 1598, probably after a drawing by the master, but it was not until 1616 that it was published by Robert Willem de Baudous. The artist uses manifold signs and allusions to make visual perception the focus of the work. A special role is played here by painting, represented in the centre of the picture by an artist and his model, a naked Venus, who contemplates her own image in a mirror held by a seated Cupid. The spectacled painter concentrates his gaze on the beautiful, bejewelled woman even as he immortalises her on the canvas. The allegory "connects the noblest of the five senses with one of its supreme testimonies: painting, the essence of which is revealed only to the sense of sight." (exhibition catalogue *Maler und Modell*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1969, no. 17). Present in the background are various representatives of the sciences holding optical instruments – two astronomers and a doctor in the process of examining a phial. Scattered around the scene are other pieces of equipment, such as sundials, a telescope and a celestial sphere. An eagle in the sky flies towards the sun, while in the foreground the gaze of a reclining cat meets that of the beholder. Common to both animals are their extremely sharp eyes. At the same time there are contradictory symbolisms to be found in the scene – in the glasses, for example, which refer both to an optimisation of the visual process and to a visual impairment – as well as numerous references to contemporary scientific and cultural discourses. Given the complexity of the content, this work and its interpretation were clearly the preserve of connoisseurs.

Saenredam's engraving of Goltzius' no longer extant original shows the artist's customary technical brilliance. A superb, extremely nuanced impression with delicate plate tone and even thread margins around the distinct platemark. Minor ageing and traces of handling, otherwise in impeccable, pristine condition.

Hæc memini nocuiſſe atque oblectaſſe videntes.

6. LUCAS KILIAN
(1579–1637, Augsburg)

Pietà mit Engeln (Kreuzabnahme). Kupferstich nach Joseph Heintz d. Ä. 44,7 x 26,2 cm. 1608. Nagler 17, Hollstein 22. Wasserzeichen: Wappen von Bayern.

Lucas Kilian, herausragender Vertreter der vom 16. bis ins 18. Jahrhundert aktiven Augsburger Verleger- und Kupferstecherfamilie, schuf Veduten, kunstgewerbliche Vorlagen und Ornamentblätter, sowie zahlreiche Portraitstiche und beeinflusste maßgeblich die zeitgenössische Entwicklung letzterer Gattungen. Darüber hinaus reproduzierte Kilian Gemälde von italienischen Meistern und rudolfinischen Künstlern, wie im Falle dieser *Pietà* von Joseph Heintz dem Älteren aus dem Jahre 1608. Nach dem in Basel gebürtigen Maler Heintz, der 1591 zum Kammermaler Rudolfs II. ernannt wurde, stach Kilian zehn Blätter. Die *Pietà* befindet sich heute vermutlich in der Sammlung des Benediktinerstifts St. Paul in Kärnten.

Die Beweinungsszene ist von einem fast barock verspielten Pathos getragen, ihre leicht manierierten Figurentypen folgen der rudolfinischen Bildsprache. Mit seiner brillanten, differenzierten Stichtechnik erzielt Kilian ein weich abgestuftes Helldunkel und eine bestechende Stofflichkeit, etwa in den Flügeln der Engel. Prachtvoller, scharfer und kontrastreicher Druck, knapp auf beziehungsweise minimal innerhalb der Plattenkante geschnitten, unten mit feinem Rändchen um dieselbe. Minimale Gebrauchsspuren, sonst vorzüglich erhalten.

LUCAS KILIAN
(1579–1637, Augsburg)

Pietà with Angels (Descent from the Cross). Engraving after Joseph Heintz the Elder. 44.7 x 26.2 cm. 1608. Nagler 17, Hollstein 22. Watermark: Coat of arms of Bavaria.

Lucas Kilian, an outstanding representative of the Augsburg family of publishers and engravers active from the 16th to the 18th century, produced vedute, designs for arts and crafts and ornamental sheets as well as numerous portrait engravings, thereby significantly influencing the contemporary development of the latter genres. In addition he reproduced paintings by Italian masters and artists active under Rudolf II, as in the case of this *Pietà* by Joseph Heintz the Elder from 1608. Kilian made ten engravings after works by the Basle-born painter Heintz, who was appointed chamber painter to Rudolf II in 1591. Today, the *Pietà* is thought to be in the collection of the Benedictine Abbey of St. Paul in Carinthia.

The lamentation scene is imbued with an almost playful Baroque pathos, the slightly mannered figure types matching the imagery current at the time of Rudolf II. Employing a brilliant, differentiated engraving technique, Kilian creates a softly gradated chiaroscuro effect and a stunning texture, for example in the angels' wings. A superb, contrasting impression, trimmed close to or just inside the platemark, with thread margins around the same at the bottom. Minor ageing, otherwise in excellent condition.

S. C. M. Pictor Joseph. Heintz. pinxit.

Ivstus perit. et non est qui recogitet in corde. Spiritvs oris nostri Christus Dominvs captvs est in peccatis nostris.

NOBILISSIMO ET AMPLISSIMO VIRO, DOMINO MATTHAEO VELSERO MATTHAEI F. ANTONII N. PATRICIO AVGVSTANO S. ROM. IMP. QVAESTORI PATRONO SINGVLARI

Lucas Kilianus Augustanus Sculptor dedicauit. A. P. C. N. CIↃ. IↃC VIII. cum Priuileg. S. Cæs. Maiestat.

7. JOHANN LISS
(um 1597 Oldenburg, Holstein – 1631 Verona)

Interieur mit zwei Liebespaaren und einem Narren.
Radierung. 17,1 x 21,3 cm. Hollstein 3 I (von II).

Die vorliegende galante Genreszene ist eine von insgesamt nur drei Radierungen des in Oldenburg geborenen Malers und Zeichners Johann Liss. Mit etwa achtzehn Jahren zog Liss zunächst nach Holland, wo er wohl in Amsterdam und Haarlem tätig war und unter anderem von Willem Buytewech und wohl auch von Hendrick Goltzius beeinflusst wurde. Weiter führten ihn seine Wege wahrscheinlich über Antwerpen und Paris bis nach Venedig, wo er etwa um 1620/21 eintraf und besonders die Werke Domenico Fettis für sich entdeckte. Von etwa 1622 bis 1625 hielt sich Liss schließlich in Rom auf. Als bedeutsam erweist sich hier vor allem der Einfluss der Caravaggisten aber auch das Studium der Werke Annibale Carraccis und Francesco Albanis. Die äußerst seltene Radierung stammt mit großer Sicherheit aus der holländischen Schaffenszeit des Künstlers und zeigt deutliche Anklänge an das druckgraphische Wetk Willem Buytewechs und Werner van den Valckerts.

Die erotisch aufgeladene Szene ist als eine Allegorie des Leichtsinns zu deuten. Die kostbar gekleidete junge Frau links, wohl eine Kurtisane, lässt sich vom wohlklingenden Lautenspiel ihres Verehrers betören, während die hübsche junge Frau rechts die Avancen ihres Liebhabers ohne merklichen Widerstand über sich ergehen lässt. Ein Narr mit Schellenkappe bedeckt sein Gesicht mit gespreizten Fingern, eine Pose, die seine Nachsichtigkeit gegenüber Frivolität und fragwürdigem sittlichen Benehmen versinnbildlicht. Die suggestive Darstellung besticht durch ihre virtuose Kompositionsweise und durch die Lebensnähe der eleganten Akteure. Mit erstaunlicher Leichtigkeit und Sicherheit der Strichführung hat Liss das amouröse Geschehen notiert. Prachtvoller, gegensatzreicher Frühdruck mit feinem Rändchen um die gratige Plattenkante, vor der Adresse von Mariette. Vereinzelte kleine Ausbesserungen, sonst sehr schönes Exemplar.

JOHANN LISS
(circa 1597 Oldenburg, Holstein – 1631 Verona)

Interior with Two Courting Couples and a Jester.
Etching. 17.1 x 21.3 cm. Hollstein 3 I (of II).

This gallant genre scene is one of only three etchings by Johann Liss, a painter and draughtsman who hailed from Oldenburg. At the age of about eighteen Liss moved first to Holland, where he in all likelihood worked in Amsterdam and Haarlem and came under the influence of Willem Buytewech and Hendrick Goltzius. He may well then have continued his travels via Antwerp and Paris to Venice. It was there that he came across the works of Domenico Fetti, having arrived in the city around 1620/21. From about 1622 to 1625 Liss stayed in Rome, where the art of the Caravaggists and the works of Annibale Carracci and Francesco Albani exerted a significant influence on him. The present extremely rare etching, which almost certainly dates from the artist's creative period in Holland, is clearly reminiscent of the printmaking of Willem Buytewech and Werner van den Valckert.

The erotically charged scene can be interpreted as an allegory of frivolity. The sumptuously dressed young woman on the left, probably a courtesan, is beguiled by her admirer's melodious lute playing, while the pretty young woman on the right offers no noticeable resistance to her lover's advances. A jester with a bell cap covers his face with spread fingers, a pose that symbolises his indulgence towards frivolity and questionable moral behaviour. The suggestive scene is remarkable for its masterly composition and the realistic depiction of the elegant protagonists. Liss portrays the amorous goings-on with astonishing effortlessness and confident linework. A superb, contrasting early impression with thread margins around the inky platemark, before the address of Mariette. Occasional minor repairs, otherwise in excellent condition.

8. CLAUDE VIGNON
(1593 Tours – 1670 Paris)

Die Leichname der Apostel Peter und Paul. Radierung. 20,6 x 14,6 cm. 1620. Robert-Dumesnil 19; Nagler 19; Le Blanc 21. Wasserzeichen: Wäppchen.

Claude Vignon wurde bei Jacob Bunel in Tours und Georges Lallemant in Paris ausgebildet. Er ging 1617 nach Rom, wo sein Stil wesentlich vom Caravaggismus geprägt wurde. Nach seiner im Jahre 1623 erfolgten Rückkehr nach Paris entwickelte er sich zu einem äußerst produktiven und angesehenen Maler. Zu seinen Förderern gehörten Ludwig XIII. und Kardinal Richelieu. Vignons druckgraphisches Œuvre hingegen ist mit nur siebenundzwanzig von Robert-Dumesnil verzeichneten Arbeiten eher klein.

Zu seinen frühen Radierungen zählt das vorliegende geistvolle und sehr frei behandelte Blatt, das die Apostel Peter und Paul nebeneinander im Grabe zeigt. In apokryphen Schriften wurde das Martyrium des Paulus zeitgleich mit dem Tode Petri in Rom lokalisiert, Grundlage für kombinierte Darstellungen der beiden Martyrien seit dem Mittelalter. Vignon zeichnet in einem bewegten und ausdrucksstarken Duktus die leblosen Körper der Apostel in einer grob gemauerten Grabnische, während ein oben heranschwebender Engel zwei Palmzweige anreicht. Das Blatt entstand 1620 während Vignons Romaufenthalts und wurde von François Langlois (Ciartres) verlegt, wie die Inschriften unten links und rechts belegen. Prachtvoller, scharfer und toniger Druck mit feinen Wischkritzeln und umlaufendem Rändchen. Am linken Rand verso Montierungsreste, minimale Alters- und Gebrauchsspuren, sonst vorzüglich erhalten. In dieser Druckqualität selten. Aus der Sammlung Philipp Herrmann (Lugt 1352a).

CLAUDE VIGNON
(1593 Tours – 1670 Paris)

The Bodies of the Apostles Peter and Paul. Etching. 20.6 x 14.6 cm. 1620. Robert-Dumesnil 19; Nagler 19; Le Blanc 21. Watermark: Small coats of arms.

Claude Vignon was trained by Jacob Bunel in Tours and Georges Lallemant in Paris. In 1617 he went to Rome, where his style was greatly influenced by Caravaggism. Having returned to Paris in 1623, Vignon became a highly prolific and respected painter, Louis XIII and Cardinal Richelieu being among his patrons. His printed oeuvre, by contrast, is quite small; Robert-Dumesnil records just twenty-seven prints.

The artist's early etchings include the present poignant and very liberally treated sheet showing the Apostles Peter and Paul lying next to each other in a grave. In Apocryphal writings Paul's killing took place at the same time as Peter's crucifixion in Rome, which explains combined depictions of their martyrdoms from the Middle Ages onwards. Using animated and expressive strokes of the needle Vignon depicts the lifeless bodies of the Apostles in a roughly walled grave niche, to which an angel holding a palm in each hand descends. The work dates to 1620 when Vignon was in Rome and was published by François Langlois (Ciartres), as is indicated by the inscriptions at the bottom left and right. A superb, crisp and tonal impression with fine wiping marks and unbroken thread margins. Remains of old hinges in the left margin verso, minor ageing and slight handling traces, otherwise in excellent condition. Rare in this printing quality. From the collection of Philipp Herrmann (Lugt 1352a).

Chartres formis
1630

9. CLAUDE MELLAN
(1598 Abbeville – 1688 Paris)

Die drei Seelenkräfte: Intellectus, Memoria und Voluntas. Kupferstich nach Simon Vouet. 54,6 x 37,4 cm. 1625. Nicht bei Le Blanc; Inventaire du Fonds Français 259. Wasserzeichen: Christusmonogramm im Kreis.

Im Jahre 1625 stach Claude Mellan dieses Blatt nach dem allegorischen Gemälde Simon Vouets, das die drei Seelenkräfte Intellectus, Memoria und Voluntas zeigt (heute in der Pinacoteca Capitolina, Rom). Das Werk befand sich in der Sammlung Marcello Sacchettis, Vertrauter und Schatzmeister Papst Urbans VIII. und einer der einflussreichsten Mäzene Roms. Mellan widmete den Kupferstich Sacchetti, selbst Dichter und Gelehrter, der Vouet das Bildthema vermutlich vorgeschlagen hat. Es wird angenommen, dass Sacchetti das Gemälde nach dem Tod seines Vaters 1620 in Auftrag gab, – offenbar nimmt die Ikonografie auf dessen neue Rolle als Oberhaupt der Familie Bezug (siehe D. Jacquot, in: Ausstellungskat. *Simon Vouet*, Nantes/Besançon 2008, Kat. Nr. 20, S. 122).

Die geflügelte und bekrönte Personifizierung des menschlichen Willens, die Voluntas, sitzt zwischen dem Genius des Intellectus, über dessen Schopf die Geistesflamme leuchtet, und der zweigesichtigen Figur der Memoria. Über der Voluntas versuchen zwei Putti, ein engelsgleicher und ein diabolisch gehörnter, sich Gehör zu verschaffen. Einzelne ikonographische Elemente folgen der *Iconologia* Cesare Ripas. So beschreibt dieser die Voluntas zum einen als bekrönt, weil sie, unter dem wechselnden Einfluss von Verstand und Sinnenreiz, die anderen Seelenkräfte dominiert, und zum anderen als geflügelt, da sie sich stets auf einem unruhig suchenden Flug befindet. Ebenso schildert Ripa die zwei Gesichter der Memoria: eines zurück und eines vorausschauend, als Symbol für die Fähigkeit, Vergangenes mit Zukünftigem zu verbinden.

Ist Vouets Gemälde von einem fast dramatischen Helldunkel getragen, so dient es Mellan als Ausgangspunkt für eine Meisterprobe seiner brillanten Stichtechnik. Der Künstler verzichtet gänzlich auf Konturlinien und schafft mit einem dichten Netz von vielfach variierten Schraffurmustern ein graphisches Kontinuum, das Plastizität und ein subtiles Clairobscur erzeugt. Ausgezeichneter, klarer und warm leuchtender Druck mit sehr feinem Rändchen um die Plattenkante, teils auf diese geschnitten. Minimale Altersspuren, sonst vorzüglich erhalten.

CLAUDE MELLAN
(1598 Abbeville – 1688 Paris)

The Three Spiritual Forces: Intellectus, Memoria and Voluntas. Engraving after Simon Vouet. 54.6 x 37.4 cm. 1625. Not in Le Blanc, Inventaire du Fonds Français 259. Watermark: Christ monogram in a circle.

Claude Mellan made this engraving in 1625 after an allegorical painting by Simon Vouet depicting the three spiritual powers Intellectus, Memoria and Voluntas (now in the Pinacoteca Capitolina in Rome). The work was in the collection of Marcello Sacchetti, a confidant and treasurer of Pope Urban VIII and one of Rome's most influential patrons. Mellan dedicated the engraving to Sacchetti, who was a poet and scholar himself and probably suggested the subject matter to Vouet. It is assumed that Sacchetti commissioned the painting after the death of his father in 1620, the iconography apparently constituting a reference to his new role as head of the family (see D. Jacquot, in: exhibition catalogue *Simon Vouet*, Nantes/Besançon 2008, cat. no. 20, p. 122).

The winged and crowned personification of human will, Voluntas, sits next to the genius of Intellectus on the left, above whose shock of hair the spiritual flame shines, and the two-faced figure of Memoria on the right. Floating above Voluntas are two putti, one angelic and the other with diabolical horns, who endeavour to make themselves heard. Individual iconographic elements accord with Cesare Ripa's *Iconologia*. According to Ripa, Voluntas is crowned because – under the alternating influence of mind and sensory stimulus – it dominates over the other spiritual forces, and is also winged because it is always engaged in a restless searching flight. Ripa also describes the two faces of Memoria, one looking back and the other looking forward, which symbolises the ability to connect the past with the future.

Vouet's painting is vibrant with a chiaroscuro verging on the dramatic, which in turn serves Mellan as a starting point for a masterly demonstration of his outstanding engraving technique. The artist dispenses completely with contour lines and creates a graphic continuum with the help of a dense network of highly varied hatching patterns, which creates a sense of depth and a subtle chiaroscuro. A very fine, clear and radiant impression with thread margins around the platemark, to which it is partly trimmed. Minor ageing, otherwise in excellent condition.

Intellectus et Memoria

Ingeniũ ceu flamma salit, ceu flamma coruscat
Iccirco innocuo circuit igne comas.
Tertia prẽteritos animæ vis respicit annos,
Lapsaq; metitur sæcula, visa biceps.

Cum permissu

Illmo D. D. MARCELLO
SACCHETTO, S.D.N.
URBANI PAPÆ, VIII
Thesaurario secreto,
Dño. suo Colmo.
Claud. Mellan.

Voluntas

Cura anceps agitat mentem, suspensa voluntas
Hæret, et in vario tramite nescit iter
Quo tendat cursum? paritor torquetũ vtrinq;
Nescia consilij, pectore facta bicors.

Superiorum

VANITAS VANITATVM ET OMNIA VANITAS.
Sic transit gloria Mundi
Nil firmum, quicquid cœli connexa tuetur
Præterit, et vanis fert leuis aura nobis.
Æquatur Domino seruus post fata, nec ille
Hoc meliore dehinc conditione cluet.
C. P. inuent :

10. SIMON DE PASSE
(1595 Köln – 1647 Kopenhagen)

Vanitas vanitatum et omnia vanitas. Kupferstich. 19,7 x 16,7 cm. Hollstein 5. Wasserzeichen: Löwe (ähnlich Briquet 10585, Marburg, 1592).

Der Zeichner und Kupferstecher Simon de Passe war der älteste Sohn von Crispijn de Passe d. Ä. und ging in Köln bei seinem Vater in die Lehre. Von circa 1615 bis 1622 war er in England tätig, wo er in enger Verbindung zum jakobinischen Hof stand. In der Folgezeit in Holland lebend, wurde der Künstler 1624 nach mennonitischem Ritus in Utrecht getauft. Ab 1629 war er für König Christian IV. von Dänemark in Kopenhagen tätig, wo er 1647 verstarb.

Die außerordentlich seltene und anmutige Vanitasdarstellung geht auf eine Vorlage des Vaters Crispijn des Passe zurück. Vor dem Hintergrund eines Lustgartens sitzt der seifenblasende Putto inmitten von Insignien des weltlichen Lebens, die achtlos zerstreut auf dem Boden liegen. Sein linker Fuß ruht auf zwei Bänden des Epikur und des Universalgelehrten und esoterischen Philosophen Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486 Köln – 1535 Grenoble). Die konzentrierte und verfeinerte Kupferstichtechnik steht ganz in der Tradition der de Passe-Werkstatt. Prachtvoller, gegensatzreicher und gleichmäßiger Druck mit Rand. Minimale Altersspuren, sonst vorzügliches, unbehandeltes Exemplar.

SIMON DE PASSE
(1595 Cologne – 1647 Copenhagen)

Vanitas vanitatum et omnia vanitas. Engraving. 19.7 x 16.7 cm. Hollstein 5. Watermark: Lion (similar to Briquet 10585, Marburg, 1592).

The draughtsman and engraver, Simon de Passe, was the eldest son of Crispijn de Passe the Elder, to whom the artist was apprenticed in Cologne. Simon was active in England from about 1615 to 1622, where he was in close contact with the Jacobin court. Living subsequently in Holland, he was baptised in Utrecht in accordance with the Mennonite rite in 1624. From 1629 he worked for King Christian IV of Denmark in Copenhagen, where he died in 1647.

This extraordinarily rare and delightful Vanitas scene is based on a design by his father Crispijn de Passe. Set against the background of a pleasure garden, the putto blowing soap bubbles is surrounded by insignia of worldly life, which lie scattered randomly on the ground. His left foot rests on two tomes, one by Epicurus and the other by the polymath and esoteric philosopher, Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486 Cologne – 1535 Grenoble). Simon's concentrated and refined engraving technique is fully in line with the tradition of the de Passe studio. A superb, contrasting and even impression with margins. Minor ageing, otherwise in pristine, immaculate condition.

II. LEENDERT VAN DER COOGHEN

(1632–1681, Haarlem)

Brustbildnis eines Mädchens mit geflochtenem Haar. Radierung. 14,2 x 10,5 cm. 1664. Bartsch 9, Hollstein 9. Wasserzeichen: Bekröntes Wappen (Fragment).

Als Sohn eines flämischen Kaufmanns und einer Tochter der wohlhabenden Haarlemer Familie Beeresteyn war Leendert van der Cooghen zeitlebens finanziell abgesichert und musste mit der Kunst nie seinen Lebensunterhalt bestreiten. Vielmehr betrieb er sie wohl aus eigenem Antrieb und aus reiner Freude an der künstlerischen Tätigkeit. Ende der 1640er Jahre soll van der Cooghen einige Zeit bei Jacob Jordaens in Antwerpen gelernt haben, später studierte er wohl auch zusammen mit Cornelis Bega. 1652 wurde der Künstler in die Haarlemer Lukasgilde aufgenommen, in der er sich als aktives Mitglied hervortat. Bekannt ist van der Cooghen heute besonders durch seine Zeichnungen, die er vorwiegend mit akkuraten Angaben von Tag, Monat und Jahreszahl versah. Es sind nur einzelne Gemälde von seiner Hand überliefert und auch das druckgraphische Werk zählt lediglich vierzehn Radierungen. Zwar gilt van der Cooghen im engeren Sinne als ein dilettierender Künstler, sein zeichnerisches und druckgraphisches Werk beweist jedoch, dass er über nicht geringe künstlerische Fähigkeiten verfügte.

Bei der vorliegenden, sehr seltenen Radierung handelt es sich um das einzige Bildnis in dem kleinen Œuvre des Künstlers. Die feinsinnig und liebevoll beobachtete Darstellung besticht durch ihren intimen Charakter, was darauf schließen lässt, dass es sich um eine junge Frau aus dem engeren persönlichen Umkreis des Künstlers handeln könnte. Die Radierung ist in einem freien, transparenten Duktus behandelt und besticht durch ihre schlichte, jedoch visuell prägnante Auffassung. Prachtvoller, gegensatzreicher Druck mit feinem Rändchen um die Plattenkante unten, sonst bis auf diese beschnitten. Aus der Sammlung Friedrich August II. von Sachsen (Lugt 971), das bei Hollstein verzeichnete Exemplar. Minimale Altersspuren, sonst vorzügliches, unbehandeltes Exemplar.

LEENDERT VAN DER COOGHEN

(1632–1681, Haarlem)

Half-length Portrait of a Girl with Braided Hair. Etching. 14.2 x 10.5 cm. 1664. Bartsch 9, Hollstein 9. Watermark: Crowned coat of arms (fragment).

The son of a Flemish merchant and a daughter of the prosperous Beeresteyn family from Haarlem, Leendert van der Cooghen enjoyed financial security all his life and never had to earn a living from his art. On the contrary, he was able to pursue his artistic activities on his own initiative and entirely for pleasure. He is thought to have been apprenticed to Jacob Jordaens in Antwerp in the late 1640s and probably studied with Cornelis Bega later on. In 1652 he was accepted into the Haarlem Guild of St. Luke, of which he was a very active member. Nowadays, van der Cooghen is best known for his drawings, on which he mostly recorded the correct day, month and year. Only a few of his paintings have survived, while his printed oeuvre encompasses no more than ten etchings. Strictly speaking, van der Cooghen must be regarded as a dilettante, but his corpus of prints and drawings reveal him to be a gifted and capable artist.

This very rare etching is the only portrait in the artist's modest oeuvre. The intimate, captivating nature of this sensitively and lovingly observed portrayal suggests that it could be of a young woman from the artist's immediate circle. The appeal of the etching, which is treated in a free, transparent style, derives from its simple yet visually striking interpretation. A superb, contrasting impression with thread margins around the platemark at the bottom, to which it is otherwise trimmed. From the collection of Friedrich August II of Saxony (Lugt 971), the impression listed by Hollstein. Minor ageing, otherwise in impeccable, pristine condition.

Originalgröße / Actual size

12. JEAN FRANÇOIS MILLET
(genannt *Francisque*, 1642 Antwerpen – 1679 Paris)

Le Voyageur (Der Reisende). Radierung. 16,2 x 13,2 cm.
Robert-Dumesnil 2.

Die kleine, delikat behandelte Radierung ist von erlesener Seltenheit. Insgesamt schuf der Maler und Radierer Jean François Millet, in Flandern geborener Sohn französischer Eltern, nur drei Radierungen, darunter die vorliegende Campagnalandschaft. Sein malerisches Werk hingegen ist durch eine Reihe von Reproduktionsstichen von Zeitgenossen, wie beispielsweise seinem Schüler Théodore, überliefert. Millet lernte unter anderem bei Abraham Genoels in Paris und wurde stilistisch maßgeblich von der klassizistischen Landschaftskunst Poussins und Gaspar Dughets geformt. Obwohl die südliche, mediterrane Landschaft das Hauptmotiv seiner Kunst bildet, reiste Millet niemals nach Italien.

Das kleine Blatt besticht durch seine kompositorische Dichte und ist in einer freien, lebendigen Radiertechnik ausgeführt, die ein Höchstmaß an Licht und Atmosphäre erzeugt. Die Vielzahl an unterschiedlichen Motiven vereinigen sich trotz des bescheidenen Formats zu einem kohärenten Gesamtbild. Prachtvoller, kontrastreicher Druck, bis auf die Plattenkante beschnitten. Minimale Erhaltungsmängel, sonst sehr schönes Exemplar. Aus der Sammlung Defer-Dumesnil (Lugt 739).

JEAN FRANÇOIS MILLET
(known as *Francisque*, 1642 Antwerp – 1679 Paris)

Le Voyageur (The Traveller). Etching. 16.2 x 13.2 cm.
Robert-Dumesnil 2.

This small, delicately treated etching is of exquisite rarity. The painter and etcher, Jean François Millet, who was born in Flanders of French parents, produced just three etchings, including the present Campagna landscape. His painted oeuvre, on the other hand, has come down to us thanks to a series of reproductive engravings by contemporaries, such as his pupil Théodore. Millet studied inter alia under Abraham Genoels in Paris and was stylistically greatly influenced by the classical landscape art of Poussin and Gaspar Dughet. Although the southern, Mediterranean landscape is the main motif of his art, Millet never went to Italy.

The present small sheet stands out for its compositional density and is executed in a free, spirited etching technique that generates a maximum of light and atmosphere. The multitude of different motifs combine to form a coherent overall image despite the modest format. A superb, contrasting impression, trimmed to the platemark. Minor defects, otherwise in excellent condition. From the collection of Defer-Dumesnil (Lugt 739).

Originalgröße / Actual size

13. ANTHONIE WATERLOO
(1610 Lille – 1690 Utrecht)

Waldinneres. Schwarze Kreide und Feder, Pinsel in Grau und Braun, stellenweise in Leinöl getränkte Kohle. 41,4 x 31,9 cm. Um 1670. Wasserzeichen: Fünfzackige Schellenkappe (ähnlich Heawood 1963).

Das imposante, sehr stimmungsvolle Blatt dürfte dem reifen Schaffen Waterloos angehören und zählt zu einer Kategorie von großformatigen, fein durchgeführten Landschaftsstudien, die er wohl für den Verkauf geschaffen hat. Wir sehen den Meister hier auf der ganzen Höhe seiner Kunst. Die souverän erfasste Waldlandschaft besticht durch ihre atmosphärische Dichte und durch ihre verfeinerte, komplexe Kompositionsweise. Waterloo konzentriert sich ganz auf die nahsichtige Wiedergabe der knorrigen Baumstämme, die sich überkreuzen und ein arabeskenhaftes Oberflächenmuster bilden, gleichzeitig gelingt es ihm jedoch, Räumlichkeit und Transparenz überzeugend zu suggerieren. Ungemein lebendig und abwechslungsreich sind die Äste und das Laub der einzelnen Bäume charakterisiert, die von einer leichten Brise gestreift werden. Im Vordergrund geht der dicht bewachsene und dunkel beschattete Wald in eine Lichtung über, die zu einem Bächlein führt, wo der Betrachter einen Stapel Kleinholz erblickt. Gefiltertes Sonnenlicht lässt den leicht abfallenden Hang aufleuchten. Auch im übertragenen Sinne treibt Waterloo ein subtiles Spiel mit der Realität. Kein verirrter Wanderer ist in diesem verlassenen Waldstück auszumachen, dennoch sprechen die abgesägten Äste von der ordnenden Hand des Menschen, der das ungestüme Wachstum der Natur zu regulieren versucht.

ANTHONIE WATERLOO
(1610 Lille – 1690 Utrecht)

Inside a Forest. Black chalk and pen and ink, brush in grey and brown, charcoal partly soaked in linseed oil. 41.4 x 31.9 cm. Circa 1670. Watermark: Foolscap with five-pointed collar (similar to Heawood 1963).

This imposing, very atmospheric sheet probably dates to Waterloo's mature period and belongs to the category of large-format, finely executed landscape studies that he in all likelihood made for sale. Here we see the master at the apex of his art. The masterfully rendered forest landscape derives its appeal from the dense atmosphere and refined, complex compositional style. The artist concentrates entirely on portraying in close-up the intersecting, gnarled tree trunks that form an arabesque-like surface pattern. At the same time, however, he succeeds admirably in creating a feeling of transparency and three-dimensionality. The branches and foliage of the individual trees, wafted by a gentle breeze, are executed in an extremely varied and lively manner. In the foreground, the densely overgrown and darkly shaded forest merges into a clearing that leads to a small stream where the viewer catches sight of a pile of chopped wood. Filtered sunlight illuminates the slightly descending slope. Waterloo also plays a subtle game with reality in a figurative sense. No stray wanderer can be spotted in this abandoned stretch of forest, yet the sawn-off branches point to human endeavours to regulate nature's impetuous growth.

14. MICHEL CORNEILLE II
(1642–1708, Paris)

Die Gefangennahme von Marius in Minturnae. Feder in Braunschwarz über Kreide, Rötel, braun laviert, weiß gehöht. 23,9 x 33,7 cm.

Charakteristisch für Corneilles Stil ist der stark italianisierende Charakter seiner Zeichenkunst. Corneille war zuerst Schüler seines Vaters Michel *l'ancien* (1603 Orléans – 1664 Paris) und erhielt anschließend eine gediegene akademische Ausbildung bei Pierre Mignard und Charles Le Brun. Im Jahre 1659 wurde der junge Künstler mit dem Rompreis der *Académie royale de Peinture et de Sculpture* ausgezeichnet und lebte und arbeitete von 1659 bis 1663 in der Ewigen Stadt. Die Bekanntschaft mit dem Werk großer Vorgänger wie Annibale Carracci und Domenichino wirkte stilprägend auf ihn. Nach seiner Rückkehr nach Paris wurde Corneille 1663 als Mitglied in die Akademie aufgenommen. In der Folgezeit machte er sich als Maler von religiösen Kompositionen einen Namen. Neben diesen Staffeleibildern widmete sich Corneille auch der Monumentalmalerei und war mit anderen Akademiemitgliedern wie Charles de Lafosse, den Brüdern Bon und Louis de Boullogne und Jean Jouvenet im Auftrag Ludwigs XIV. an der Ausschmückung zahlreicher Schlösser beteiligt. Dabei dürfte sich die besondere Protektion des Architekten Jules Hardouin-Mansart als sehr hilfreich für den weiteren Verlauf seiner Karriere ausgewirkt haben.

Corneille hat ein recht umfangreiches zeichnerisches und druckgraphisches Œuvre hinterlassen. Er war laut Mariette ein leidenschaftlicher Zeichner und beschäftigte sich Zeit seines Lebens intensiv mit Studien nach den großen italienischen Meistern. Die vorliegende Darstellung einer Episode aus der republikanischen Geschichte des antiken Roms zeigt die ganzen Vorzüge von Corneilles Zeichenkunst. Souverän hat der Künstler die verschiedenen künstlerischen Ausdrucksmittel – Feder, schwarze und rote Kreide, Pinsellavierungen und Weißhöhungen – zu einer überzeugenden Synthese vereint, welche dem Blatt ein hohes Maß an Dynamik und Ausdruckskraft verleiht. Der zur Schau gestellte künstlerische Esprit ist ohne das Vorbild italienischer Zeichner des Hochbarocks nicht denkbar.

MICHEL CORNEILLE II
(1642–1708, Paris)

Marius Captured in Minturnae. Pen and brownish-black ink over chalk, red chalk, brown wash, white heightening. 23.9 x 33.7 cm.

Corneille's style is marked by the strongly Italianate character of his draughtsmanship. His first teacher was his father, Michel l'Ancien (1603 Orléans – 1664 Paris), and later he received a sound academic training from Pierre Mignard and Charles Le Brun. In 1659 the young artist was awarded the Rome Prize of the *Académie royale de peinture et de sculpture* and he was to live and work in the Eternal City till 1663. His familiarity with the work of such great predecessors as Annibale Carracci and Domenichino had a lasting effect on his style. In 1663, after his return to Paris, Corneille was admitted to membership of the Academy. In the subsequent period he made a name for himself as a painter of religious compositions. In addition to these easel paintings Corneille also devoted himself to monumental painting and – together with such other Academy members as Charles de Lafosse, the brothers Bon and Louis de Boullogne and Jean Jouvenet – was charged by Louis XIV with the interior decoration of numerous châteaux. The special patronage of the architect Jules Hardouin-Mansart was probably very helpful for his later career.

Corneille left behind a very extensive drawn and printed oeuvre. According to Mariette, he was a keen draughtsman and throughout his life busied himself with studies after the Italian masters. This depiction of an episode from the republican history of ancient Rome demonstrates all the merits of Corneille's draughtsmanship. He has masterfully combined various artistic means of expression – pen, black and red chalk, brush washes and white heightening – to produce a convincing synthesis that gives the work considerable momentum and expressiveness. The artistic verve exhibited here would be inconceivable without the example set by Italian draughtsmen of the High Baroque.

15. GIUSEPPE MARIA ROLLI
(1645–1727, Bologna)

Il Disegno. Radierung und Kupferstich nach Lorenzo Pasinelli. 32,7 x 25 cm. Bartsch 5, Ferrara/Bertelà, *Incisori Bolognesi ed Emiliani del sec. XVIII*, 656.

Der Bologneser Maler und Radierer Giuseppe Maria Rolli lernte bei Giovanni Battista Caccioli und Domenico Maria Canuti und tat sich in der Folgezeit in Bologna als Freskenmaler hervor. Das druckgraphische Œuvre Rollis ist klein, sicher zugeschrieben sind fünf Blätter.

Das in der Literatur als *Allegorie der Zeichnung* benannte Blatt reproduziert Lorenzo Pasinellis Gemälde der sogenannten Budrioli Sibylle (Auktion Sothebys 08. Dezember 2010, heute Art Renewal Center, New Jersey), das seinerseits auf einer Zeichnung Simone Cantarinis basiert (heute Royal Collection, London, Inv. Nr. RCIN 903266). Pasinelli schuf das Gemälde für die Familie Budrioli als Pendant zu einer weiteren Sibylle von der Hand seines Lehrers Domenico Maria Canuti. Die Sibylle wird inspiriert von einem kleinen geflügelten Genius, mit dem sie in ein vertrautes Gespräch vertieft zu sein scheint. Rolli schafft mit seiner präzisen Radiertechnik, die der Ästhetik des Bologneser Barock-Klassizismus entspricht, ein variantenreiches Linienspiel und klare tonale Abstufungen. Trotz des relativ kleinen Formats strahlt das sehr seltene Blatt eine beachtliche, monumentale Präsenz aus. Ganz ausgezeichneter, gegensatzreicher Druck mit feinem Rändchen um die Einfassungslinie. Minimale Erhaltungsmängel, sonst sehr schönes Exemplar.

GIUSEPPE MARIA ROLLI
(1645–1727, Bologna)

Il Disegno. Etching and engraving after Lorenzo Pasinelli. 32.7 x 25 cm. Bartsch 5, Ferrara/Bertelà, *Incisori Bolognesi ed Emiliani del sec. XVIII*, 656.

The Bolognese painter and etcher, Giuseppe Maria Rolli, who was taught by Giovanni Battista Caccioli and Domenico Maria Canuti, subsequently distinguished himself as a fresco painter in his native city. Rolli's printed oeuvre is small, a mere five sheets being definitively attributed to him.

Recorded in the literature as an allegory of drawing, the present sheet reproduces Lorenzo Pasinelli's painting of the so-called Budrioli Sibyl (Sotheby's auction of 8 December 2010, now in the Art Renewal Center, New Jersey), which in turn is based on a drawing by Simone Cantarini (now in the Royal Collection, London, inv. no. RCIN 903266). Pasinelli produced the painting for the Budrioli family as a companion piece to another Sibyl made by his teacher, Domenico Maria Canuti. The Sibyl receives inspiration from a small winged genius, with whom she appears to be absorbed in an intimate conversation. Rolli's precise etching technique with its varied linework and clear tonal gradations enables him to portray a scene that is in keeping with the aesthetic taste of Bolognese Baroque Classicism. This very rare sheet radiates a remarkably powerful presence despite the relatively small format. A very fine, contrasting impression with thread margins around the framing line. Minor defects, otherwise in excellent condition.

Lau: Pasinellus Pinxit:
Joseph Pollius involit

16. PIETRO FRANCESCO MENAROLA

(1665–1700, Bassano del Grappa)

Johannes der Täufer in der Wüste. Radierung nach Jacopo Bassano. 20,8 x 27,6 cm. Nach 1684. Unbeschrieben.

Pietro Francesco Menarola entstammte einer Maler- und Stecherfamilie aus Bassano und war dort als Kupferstecher und Radierer tätig. Le Blanc und Nagler verzeichnen vier Blätter des Künstlers, allesamt nach Jacopo Bassano, die vorliegende, ausdrucksstarke Radierung ist dort jedoch nicht beschrieben. Das Gemälde Bassanos, das Menarola im vorliegenden Blatt reproduzierte, befindet sich heute im Museo Civico di Bassano (Inv.-Nr. 19).

Das kräftige Farbspiel des Gemäldes überträgt Menarola als kontrastreiches Helldunkel in den Druck, während der geistreiche Duktus mit den verschiedenen graphischen Strichlagen der Komposition zusätzliche Dynamik verleiht. Aufgrund der Widmung an den Bischof von Vicenza Giovanni Battista Rubini lässt sich das Blatt auf nach 1684, seinem Antrittsjahr, datieren. Prachtvoller, teils gratiger Druck, rechts und links innerhalb des Plattenrandes beschnitten, oben und unten mit kleinem Rand. Minimal fleckig, leichte Altersspuren, sonst in vorzüglicher Erhaltung.

PIETRO FRANCESCO MENAROLA

(1665–1700, Bassano del Grappa)

John the Baptist in the Wilderness. Etching after Jacopo Bassano. 20.8 x 27.6 cm. After 1684. Unrecorded.

Pietro Francesco Menarola belonged to a family of painters and engravers from Bassano, where he worked as an engraver and etcher. Le Blanc and Nagler list four works by the artist, all after Jacopo Bassano, but they make no mention of the present expressive etching. The painting by Bassano that Menarola reproduces in this print is now in the Museo Civico di Bassano (inv. no. 19).

Menarola employs a rich chiaroscuro to transfer the painting's vivid play of colours to the print and makes astute use of various types of hatching to inject additional momentum into the composition. The dedication to Giovanni Battista Rubini, the Bishop of Vicenza, dates the painting to after 1684, the year of his inauguration. A superb impression, partly with burr traces, trimmed to within the platemark on the right and left, with thread margins at the top and bottom. Minor staining and ageing, otherwise in excellent condition.

ILL.mo & R.mo D. D. IOANNI BAPTÆ RVBINO, EPISCOPO VICENTINO DVCI, MARCHIONI & COMITI
Iacobus a Ponte pinxit, in Bassano per il Remondini. P. F. Menarola sculpsit, & D. & E.

18. Jahrhundert

17. JACOB DE WIT
(1695–1754, Amsterdam)

Spielende Putti in einem Lustgarten. Feder und Pinsel in Braunschwarz, auf braun grundiertem Papier, weiß gehöht; Einfassungslinie in brauner Feder. 10,2 x 12,5 cm.

Jacob de Wit op zijn best! (Jacob de Wit in Höchstform!). Trotz des kleinen Formats besitzt die bildmäßig eingefasste Zeichnung eine souveräne visuelle Wirkung. Putti tummeln sich in einem Lustgarten und erweisen einem ihrer Gesellen, der den Weingott Dionysus spielt, die Ehre. Die intime Szene ist virtuos, treffsicher und mit wenigen Strichen hingeworfen, gleichsam aus dem Ärmel geschüttelt. Die flüssigen Weißhöhungen erzeugen ein markantes Clairobscur.

Der Amsterdamer Künstler Jacob de Wit ist heute vor allem als ein Hauptmeister der dekorativen Malerei bekannt. Er ging 1708 nach Antwerpen und war ab 1710 ein Schüler des Jacob van Hal. 1714 wurde er Mitglied der dortigen Lukasgilde. Nach Amsterdam zurückgekehrt, führte de Wit eine große Zahl von Deckenmalereien, Kaminstücken, Supraporten und Basreliefnachahmungen in Grisaille aus, die sein Renommee begründeten und ihn weit über die Grenzen Hollands bekannt machten. De Wit beschäftigte sich damals jedoch auch mit anderen Genren, wie beispielsweise der religiösen Malerei, und sein Malstil offenbart im Laufe der Jahre eine Vielzahl von unterschiedlichen stilistischen Anregungen. Sind im Frühwerk Anklänge an die flämische Malerei des Barock, insbesondere an Pieter Paul Rubens unverkennbar, so kommen im weiteren Verlauf seiner Entwicklung Stilelemente des Rokoko und des frühen Klassizismus zum Tragen.

JACOB DE WIT
(1695–1754, Amsterdam)

Putti at Play in a Pleasure Garden. Pen and point of brush and brown-black ink, on brown grounded paper, white heightening; framing line in pen and brown ink. 10.2 x 12.5 cm.

Jacob de Wit op zijn best! (Jacob de Wit at his best!). Despite its small format, this pictorially framed drawing exerts a powerful visual impact. Putti cavort in a pleasure garden and pay their respects to one of their companions, who plays the wine god Dionysus. The intimate scene has been dashed off with great confidence and consummate skill, as if no effort were involved. The flowing white heightening produces a striking chiaroscuro effect.

Jacob de Wit from Amsterdam is known today primarily as a major master of decorative painting. He went to Antwerp in 1708 and was a pupil of Jacob van Hal from 1710. He became a member of the city's Guild of St Luke in 1714. After returning to Amsterdam, de Wit executed a large number of ceiling paintings, mantelpieces, supraportas and bas-relief imitations in grisaille, which established his reputation and made his name known far beyond the borders of Holland. At that time, he also turned his attention to other genres, such as religious painting, and his painting style reveals various sources of inspiration over the years. There can be no overlooking echoes of Flemish Baroque painting, especially the work of Pieter Paul Rubens, in his early work, while stylistic elements from the Rococo and early Classical periods come to the fore later on in his career.

N. halle in et f. 1739.

18. NOÊL HALLÉ
(1711–1781, Paris)

Der Sturz des Königs Antiochos Epiphanes von seinem Kampfwagen. Radierung. 19 x 24,6 cm. 1739. Baudicour 1 II (von III); Inventaire du Fonds Français, Graveurs di XVIIIe Siècle, 1.

Der Maler Noël Hallé zählt zu den bedeutenden französischen Künstlerpersönlichkeiten der Epoche Louis XV. Hallé war ein sehr produktiver Künstler, der sich mit religiösen, mythologischen und profanen Sujets hervortat und nebenbei auch Entwürfe für die Gobelinmanufaktur lieferte, zu deren Oberinspektor er 1770 ernannt wurde. 1736 errang Hallé den begehrten *Prix de Rome*, Ende 1737 ging der Künstler nach Rom, wo er bis 1744 leben und arbeiten sollte. Nach seiner Rückkehr nach Paris wurde Hallé *Agrée* der Akademie und nahm erstmalig am Salon im Louvre teil, auf dem er bis 1779 regelmäßig vertreten war. Hallé schuf ein kleines und seltenes druckgraphisches Œuvre, das vorwiegend während der Jahre seines römischen Aufenthaltes entstanden ist. Als Medium bevorzugte der Künstler die Radierung, wobei es sich zweifellos um eine künstlerische Nebentätigkeit handelt, denn die Blätter waren nicht für den Verkauf gedacht und wurden offensichtlich nur in kleinen Auflagen gedruckt (Inventaire du Fonds Français, B. XI, S. 242).

Das vorliegende Blatt mit einer seltenen Episode aus dem hellenistischen Seleukidenreich im Vorderen Orient zeigt alle Vorzüge von Hallés verfeinerter Radierkunst. Trotz der Dramatik des Geschehens ist die Szene mit einer graziösen Leichtigkeit behandelt. Der Gestik der einzelnen Protagonisten haftet eine gewisse Theatralik an, als wären sie Akteure in einer *Opera seria*. Die prachtvollen, sich aufbäumenden Pferde vor dem Zweigespann bewegen sich tänzerisch wie bei einer Dressur. Hallés subtile, filigrane und abwechslungsreiche Radiertechnik verleiht dem Blatt beachtlichen visuellen Reiz und Noblesse. Ganz ausgezeichneter, nuancierter Druck mit dem vollen Rand, vor der Löschung des Künstlernamens und vor der Adresse von Briceau. Geringfügige Altersspuren, sonst vorzügliches, unbehandeltes Exemplar.

NOÊL HALLÉ
(1711–1781, Paris)

Fall of King Antiochus from his Chariot. Etching. 19 x 24.6 cm. 1739. Baudicour 1 II (of III); Inventaire du Fonds Français, Graveurs du XVIIIe Siècle, 1.

The painter Noël Hallé was one of the outstanding French artists during the period of Louis XV. Prolific in his work, he excelled in the depiction of religious, mythological and profane themes and, as a secondary activity, supplied designs for the tapestry manufactory of which he was appointed chief inspector in 1770. In 1736 Hallé won the coveted *Prix de Rome* and in late 1737 travelled to the city, living and working there until 1744. On his return to Paris he became an *agrée* of the Academy and participated for the first time in the Salon at the Louvre, where he exhibited regularly until 1779. Hallé produced a small corpus of rare prints, most of which date to the years he spent in Rome. His preferred medium of expression was etching, although this was clearly an artistic sideline, since the sheets he produced were not intended for sale and evidently only printed in small editions (Inventaire du Fonds Français, vol. XI, p. 242).

The present sheet depicting a rare episode from the Hellenistic Seleucid Empire in the Near East displays all the merits of Hallé's sophisticated etching technique. The dramatic nature of the action notwithstanding, the scene is rendered with an elegant lightness. The gestures of the individual protagonists are somewhat theatrical, as if they were actors in an *opera seria*. The magnificent rearing horses in front of the chariot appear to move rhythmically as if performing in a dressage event. Hallé's subtle, delicate and varied etching technique lends the print considerable refinement and visual appeal. A very fine, nuanced impression with the full margins, before the removal of the artist's name and before Briceau's address. Minor ageing, otherwise in immaculate, pristine condition.

19. FRANCESCO FONTEBASSO

(1707–1769, Venedig)

Sechs Nymphen und zwei Putti. Radierung. 27,5 x 38,8 cm. (1744). De Vesme 5.

Die anmutige, souverän gestaltete Komposition gehört dem Frühwerk Fontebassos an und entstammt der seltenen, acht Blatt zählenden Folge *Varii Baccanali et Istorie inventate et incise in rame*..., die 1744 von Giorgio Fossati in Venedig herausgegeben wurde. Der Maler und Radierer Francesco Fontebasso war ein Schüler Sebastiano Riccis und als Autor von Freskendekorationen in venezianischen Palazzi so erfolgreich, dass er 1760 an den Petersburger Hof berufen wurde, wo er einige Jahre tätig sein sollte. Fontebasso war ein sehr versierter und talentierter Radierer, dennoch ist das druckgraphische Œuvre klein und selten, weil der Künstler sich später ausschließlich der Malerei widmete. Mariette attestierte dem Künstler als Graphiker „un fond de genié".

Das vorliegende, mit Verve behandelte Blatt offenbart die ganzen Vorzüge seiner Radierkunst und zeigt, zu welchem Maß an Lebendigkeit und Ausdruckskraft es Fontebasso in diesem Medium brachte. Die duftigen, reich variierten und frei geführten Schraffurmuster sind von größter graphischer Delikatesse und hüllen die Szenerie in ein vibrierendes Clair-obscur. Die Nymphen und Putti bewegen sich frei und unbeschwert in diesem spirituellen Mikrokosmos. Die venezianische Bildgattung des Capriccios findet hier ihre künstlerische Vollendung. Prachtvoller, scharfer Druck mit Rändchen um die Einfassungslinie**.** Minimale Gebrauchsspuren, sonst vorzüglich erhalten.

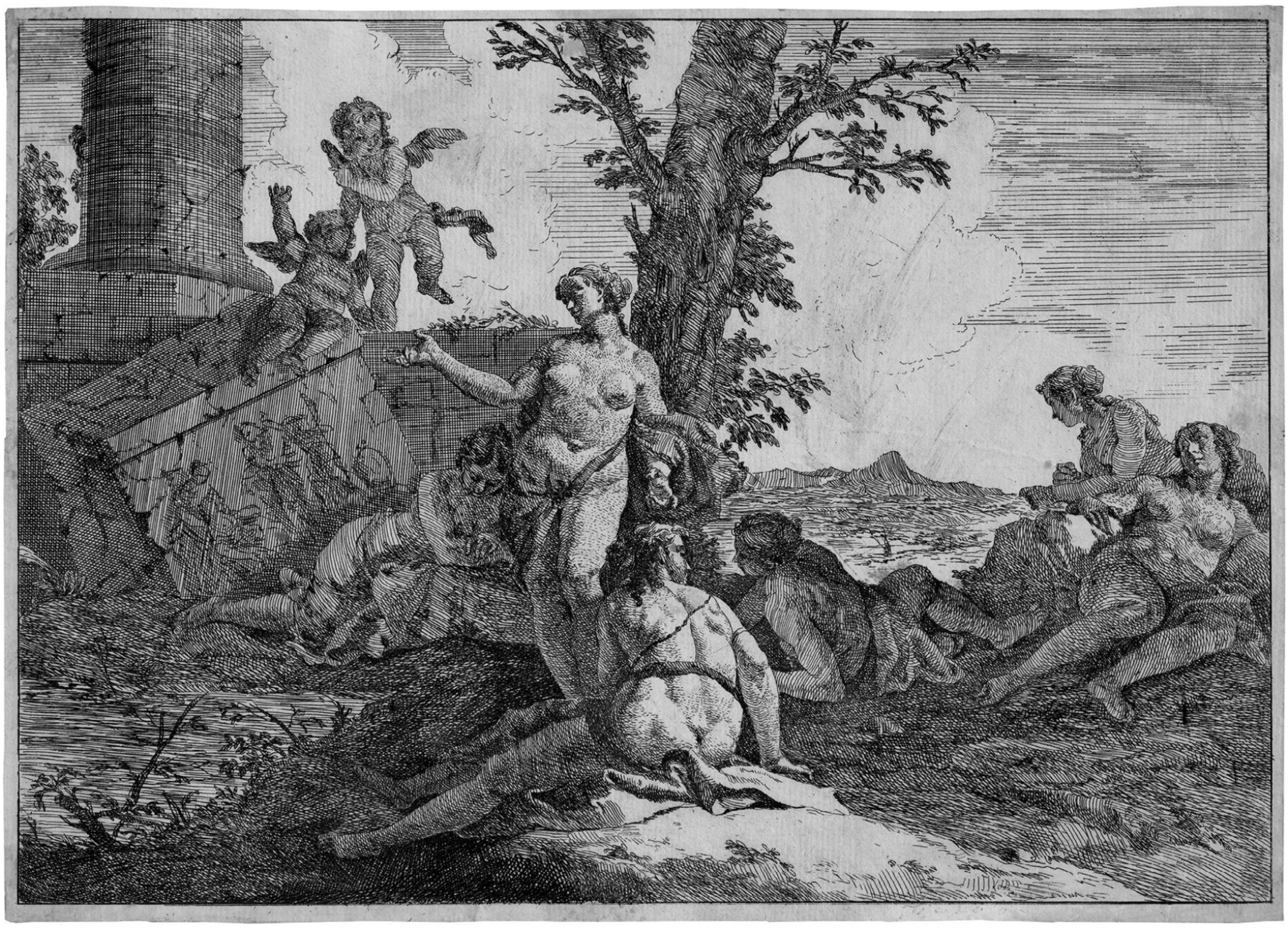
FRANCESCO FONTEBASSO

(1707–1769, Venice)

Six Nymphs and Two Putti. Etching. 27.5 x 38.8 cm. (1744). De Vesme 5.

This charming, masterfully arranged composition, an early work by Fontebasso, comes from the rare, eight-sheet series entitled *Varii Baccanali et Istorie inventate et incise in rame...* published by Giorgio Fossati in Venice in 1744. The painter and etcher, Francesco Fontebasso, studied under Sebastiano Ricci. So successful were his fresco decorations that in 1760 he was invited to the court in St. Petersburg, where he lived and worked for several years. Although Fontebasso was a very experienced and talented etcher, his printed oeuvre is nonetheless small and rare, since he later devoted his attention entirely to painting. Mariette confirmed that the artist had "un fond de génie" as a printmaker.

The present, vigorously treated work brings out all of Fontebasso's strengths as an etcher and serves to illustrate the degree of liveliness and expressiveness he achieved in the use of this medium. The ethereal, richly varied and freely executed hatching patterns are of the utmost graphic delicacy and envelop the scene in a vibrant chiaroscuro. The nymphs and cupids move around freely and uninhibitedly in this spiritual microcosm. The Venetian genre of the capriccio finds perfect artistic expression here. A superb, crisp impression with thread margins around the framing line. Minor handling marks, otherwise in excellent condition.



20. JOHANN GOTTLIEB GLUME

(1711–1778, Berlin)

Selbstbildnis zeichnend. Radierung. 12,9 x 10,7 cm.
1749. Heller-Andresen 1; Soldan 9; Schultz 9 II.

Der Maler und Radierer Johann Gottlieb Glume, Sohn eines Bildhauers, war Schüler Johann Harpers und anschließend Geselle und Mitarbeiter von Antoine Pesne. 1711 in Berlin geboren, war er nur ein Jahr älter als sein späterer, 1740 gekrönter Monarch, Friedrich der Große. Das radierte Werk, das insgesamt 30 Blatt zählt, ist in künstlerischer Hinsicht jedoch nicht vom Glanz und Formenreichtum des friderizianischen Rokoko geprägt, sondern vermittelt ein sehr direktes und intimes Bild vom bürgerlichen Leben im Berlin des 18. Jahrhunderts. Das Œuvre besteht vornehmlich aus lebhaft beobachteten Bildnissen von Personen aus dem unmittelbaren Umfeld des Künstlers, Familienangehörigen, Freunden, Künstlerkollegen und besticht darüberhinaus durch eine Reihe bemerkenswert schöner, spontaner Kinderdarstellungen, die zum Besten zählen, was in der deutschen Druckgraphik des 18. Jahrhunderts geschaffen wurde.

Glumes Bildniskunst verrät einen ausgeprägten Sinn für das Ungekünstelte und Wahrhaftige und führt den Betrachter in eine bescheidene, friedliche und geordnete Welt, die denkbar weit entfernt ist vom dem Überschwang und der Prachtentfaltung des höfischen Lebens. Die Mehrzahl der Radierungen Glumes ist zwischen 1747 und 1750 entstanden. Sie sind in einer freien, offenen Radiertechnik behandelt, die den Darstellungen ein hohes Maß an Frische und Spontaneität verleiht und ihren informellen Charakter unterstreicht.

Das feinsinnig observierte Selbstbildnis zeigt den Künstler in Frontalansicht, an seinem Arbeitstisch sitzend. Er schaut den Betrachter mit wachem, offenen Blick an. Glumes kostbarer, mit reicher Bordüre verzierter Rock zeugt von dem soliden gesellschaftlichen Status des Künstlers. Die konzentrierte Radiertechnik mit ihren abwechslungsreichen, souverän geführten Schraffuren ist von beachtlichem visuellen Reiz. Ganz ausgezeichneter, harmonischer und kontrastreicher Druck mit gleichmäßigem Rand. Minimal vergilbt und stockfleckig, sonst vorzüglich erhalten.

JOHANN GOTTLIEB GLUME

(1711–1778, Berlin)

Self-portrait of the Artist Drawing. Etching. 12.9 x 10.7 cm.
1749. Heller-Andresen 1; Soldan 9; Schultz 9 II.

The painter and etcher Johann Gottlieb Glume was the son of the sculptor Johann Georg Glume. He trained under Johann Harper and was later the apprentice and assistant of Antoine Pesne. Born in 1711 in Berlin, he was only one year older than the Prussian king Frederick the Great, who was crowned in 1740. His printed oeuvre, comprising a total of 30 etchings is, however, inspired less by the splendor and wealth of the Friederican Rococo, than by an immediate and intimate picture of Berlin life of the 18th century. The oeuvre consists mainly of informal portraits of people in the artist's immediate circle: members of his family, friends and colleagues. Moreover it contains a number of remarkably beautiful, spontaneous images of children, which rank among the best in German printmaking of the 18th century.

Glume's portraits convey a strong sense of authenticity, drawing the viewer into a peaceful, modest and organized world, far removed from the exuberance and splendor of courtly life. The majority of Glume's etchings were executed between 1747 and 1750. They are done in a free, loose etching manner, creating freshness and spontaneity in the images and emphasizing their informal character.

This sensitively observed self-portrait shows the artist from the front sitting at his work table. He looks out at the viewer with an alert, open gaze. Glume's expensive jacket, decorated with rich trimming, is an indication of the artist's respectable social status. The concentrated etching technique with its varied, confidently executed hatching is of great visual appeal. A very fine, harmonious and contrasting impression with even margins. Slightly yellowed, minimal foxing, otherwise in excellent condition.

Grumese ipsum delineavit. 1749

21. CHARLES FRANÇOIS HUTIN

(1715 Paris – 1776 Dresden)

Die Folge der Brunnenentwürfe. 6 Radierungen. Je ca. 23,1 x 16,8 cm. 1749–1764. Baudicour 21–26 I (von III).

Der Bildhauer, Maler und Graphiker Charles François Hutin wurde zuerst bei François Lemoine in Paris in die Malerei eingewiesen. 1737 ging er als Pensionär der *Académie de France* nach Rom, wo er bis 1744 verweilen sollte. Unter Anleitung von Sébastien Slodtz widmete er sich hier vor allem der Bildhauerei. Nach seiner Rückkehr nach Paris wurde er 1747 als Vollmitglied in die *Académie royale* aufgenommen. Hutins Karriere nahm kurz darauf eine überraschend glückliche Wende, als er sich 1748 gemeinsam mit seinem Bruder Pierre nach Dresden in die Dienste des Kurfürsten August II. von Sachsen begab. Bis zu seinem Tode sollte er in der sächsischen Residenzstadt tätig sein.

Zu Hutins ersten Aufgaben zählte die Mitarbeit an dem von C. H. von Heinecken initiierten Galeriewerk *Recueil d'Estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde,* dessen erster Band 1753 erschien. Hutin fertigte die Vorzeichnungen für dieses umfangreiche Tafelwerk an, die von einer Equipe namhafter französischer Reproduktionsstecher in das Medium der Druckgraphik übersetzt wurden. In der Folgezeit tat Hutin sich vor allem als Maler hervor. Im Jahre 1762 wurde er zum Direktor der alten Dresdner Malerakademie ernannt und gleichzeitig zum „Akademiemeister und Historienmaler" bestellt. Nach der 1764 erfolgten Gründung der neuen Akademie stand er dieser Lehranstalt bis zu seinem Tod in einer führenden Position vor.

Die seltene Folge der Brunnenentwürfe zeigt Hutin auf der Höhe seiner Kunst. Der Zyklus zeichnet sich durch einen beachtlichen, geistreichen Erfindungsreichtum und barocken Esprit aus. Die einzelnen Darstellungen sind von einer heiteren inneren Energie erfüllt, man hört gleichsam das unaufhaltsame Rauschen und Plätschern des Wassers. Hutins leichte, technisch souveräne Radiertechnik mit ihren abwechslungsreichen, filigranen Schraffurmustern trägt das Ihrige dazu bei, um den Eindruck von mediterraner Vitalität und Unbeschwertheit zu intensivieren. Ganz ausgezeichnete, tonige Frühdrucke mit breitem Rand, vor den Nummern und vor der Widmung an Mr. Goupy, „secretaire du Roy". Minimale Altersspuren, sonst vorzüglich erhalten.

CHARLES FRANÇOIS HUTIN

(1715 Paris – 1776 Dresden)

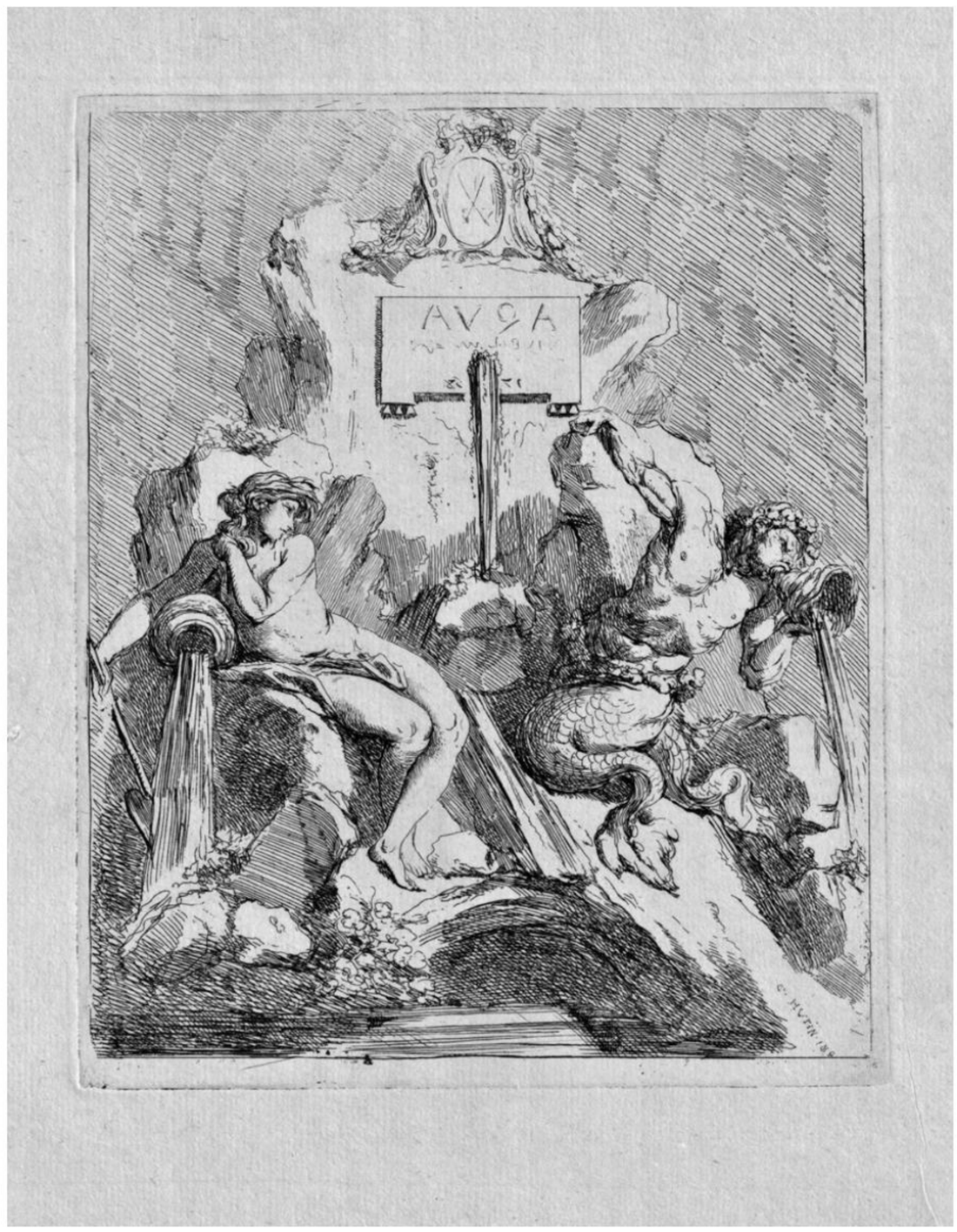
Series of Fountain Designs. Six etchings. Each approx. 23.1 x 16.8 cm. 1749–1764. Baudicour 21–26 I (of III).

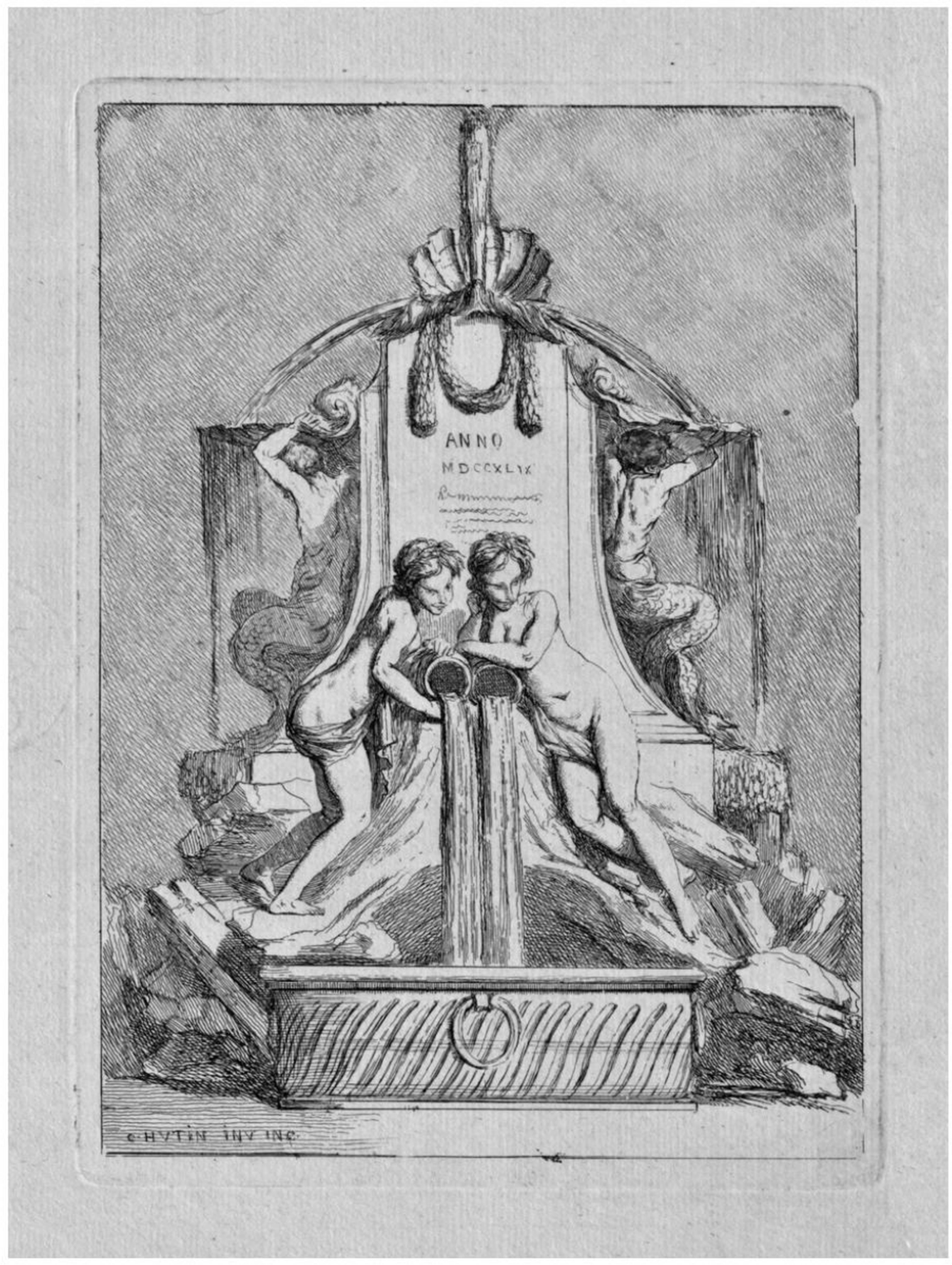
The sculptor, painter and printmaker Charles Hutin was first introduced to painting by François Lemoine in Paris. In 1737 he went as a *pensionnaire* to the *Académie de France* in Rome, where he was to remain until 1744. While there he devoted himself mainly to sculpture under the guidance of Sébastien Slodtz. After his return to Paris he was admitted to full membership of the *Académie royale* in 1747. Shortly afterwards, in 1748, Hutin had a surprising stroke of good fortune when he went, together with his brother, Pierre, to Dresden to enter the service of the Elector August II of Saxony. He was to work in the Saxon royal capital until his death.

One of Hutin's first tasks was to collaborate on the compilation initiated by C. H. von Heinecken under the title *Recueil d'Estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde*, whose first volume appeared in 1753. Hutin did the preliminary drawings for this extensively illustrated reference work, which were transferred to the printmaking medium by a team of well-known French reproductive engravers. Subsequently Hutin distinguished himself mainly as a painter. In 1762 he was appointed director of the old Dresden Painting Academy and also "Master Academician and Historical Painter". After the founding of the new Academy in 1764 he occupied a leading position in this institution until his death.

This rare series of fountain designs, which is distinguished by its astute inventiveness and Baroque verve, shows Hutin at the zenith of his art. The individual scenes are alive with a sparkling inner energy; it is almost as if one could hear the ceaseless rushing and splashing of the water. Hutin's deft, consummate etching technique with its varied and intricate hatching patterns plays its part in heightening the impression of Mediterranean vitality and joie de vivre. Very fine, rich early impressions with wide margins, before the numbers and before the dedication to Mr. Goupy, "secretaire du Roy". Minor ageing, otherwise in excellent condition.

C·HVTIN INV· INC· 1764


AVGA
C·HVTIN·INV·


ANNO
MDCCXLIX
C·HVTIN INV INC

G. F. Schmidt. adivum
Joach. Berolini. 1762.
Hirsch Michel. praesentirt an Isaac Onis durch Aaron Monceca.

20. GEORG FRIEDRICH SCHMIDT

(1712 Schönerlinde b. Berlin – 1775 Berlin)

Bildnis des ersten Potsdamer Rabbiners Jechiel Michel Hirsch. Radierung. 17 x 13,1 cm. 1762. Wessely 69 I (von II).

Georg Friedrich Schmidt zählt neben Daniel Chodowiecki und Johann Wilhelm Meil zu den bedeutendsten Graphikern des friderizianischen Rokoko und war darüber hinaus ein gefragter Porträtmaler. Schmidt hatte von 1737 bis 1743 in Paris gelebt und gearbeitet und dort mit Künstlern wie Nicolas de Larmessin und Hyacinthe Rigaud verkehrt. Auf königlichen Befehl wurde er im Mai 1742 sogar trotz seiner protestantischen Herkunft zur *Académie royale* zugelassen. Nach einem mehrjährigen Aufenthalt in St. Petersburg sollte Georg Friedrich Schmidt den Rest seines Lebens in Berlin tätig sein.

Michel Hirsch, der erste Rabbiner der preußischen Residenzstadt Potsdam, ist in Halbfigur dargestellt, mit Pelzmütze, langem Bart und pelzbesetztem Kaftan, der traditionellen Tracht der polnischen Juden. Hirsch lebte von circa 1719 bis 1777 und war seit 1743 ehrenamtlich als erster Rabbiner Potsdams tätig, ein Indiz für die religiöse Toleranz im friderizianischen Preußen. Als Inhaber einer Hanffabrik in Westfalen und in Potsdam, für deren Produkte Hirsch das Monopol in ganz Brandenburg hatte, war er zu einem vermögenden Mann geworden. Darüber hinaus war Hirsch Kassierer der kurmärkischen Judenschaft. Schmidts Porträt zeichnet sich durch seine feinsinnige Charakterisierung aus und erfreute sich unter dem Titel „Der Jude von Potsdam“ einer großen Bekanntheit. Die Radierung ist in zahlreichen namhaften internationalen Judaica-Sammlungen vertreten. Ausgezeichneter, gleichmäßiger Druck mit Rand, vor der Löschung der Schrift. Geringfügige Altersspuren, sonst sehr gut erhalten.

GEORG FRIEDRICH SCHMIDT

(1712 Schönerlinde near Berlin – 1775 Berlin)

Portrait of the First Potsdam Rabbi, Jechiel Michel Hirsch. Etching. 17 x 13.1 cm. 1762. Wessely 69 I (of II).

Together with Daniel Chodowiecki and Johann Wilhelm Meil, Georg Friedrich Schmidt was one of the most significant graphic artists of the Prussian Rococo. He was also a gifted portrait painter. From 1737 to 1743 the artist had lived and worked in Paris, where he had associated with artists such as Nicolas de Larmessin and Hyacinthe Rigaud. In May 1742 he was appointed a member of the *Académie royale* by royal order, even though he was of Protestant origins. Having spent several years in St. Petersburg, Schmidt returned to Berlin, where he lived and worked for the rest of his life.

Michel Hirsch, the first rabbi of the Prussian royal seat of Potsdam, is depicted in half-length wearing a fur hat, long beard and fur-trimmed caftan, the traditional costume of Polish Jews. He lived from around 1719 to 1777 and was Potsdam's first honorary rabbi from 1743, an indication of the religious tolerance practised in Prussia under Frederick the Great. The owner of a hemp factory in Westphalia and Potsdam respectively, for whose products Hirsch enjoyed a monopoly throughout Brandenburg, he was a wealthy man. In addition, he was treasurer of the Jewish community in the electorate of the Mark of Brandenburg. Schmidt's portrait, which is distinguished by its subtle characterisation, was widely known under the title of "The Jew of Potsdam". The etching is included in numerous renowned international collections of Judaica. A fine, even impression with margins, before deletion of the letters. Minor ageing, otherwise in excellent condition.

23. SIMON JULIEN
(1735 Toulon – 1800 Paris)

Studienblatt mit Köpfen und figürlichen Skizzen. Radierung. 11,7 x 14,2 cm. 1764. Baudicour 2; Inventaire du Fonds Français 2.

Das geistreiche, mit Verve und leichtem Strich ausgeführte Studienblatt ist von größter Seltenheit und entstand während des römischen Aufenthaltes des Künstlers. Julien nahm die Radiernadel nur gelegentlich zur Hand und schuf insgesamt lediglich acht Radierungen. Zwei Blatt, darunter das vorliegende, entstanden im Jahre 1764, die übrigen Radierungen folgten 1773.

Simon Julien studierte zuerst in Toulon, anschließend in Marseille unter Dandré-Bardon. Ab 1758 besuchte er die Pariser Akademie unter Carle van Loo, um bereits zwei Jahre später den begehrten *Prix de Rome* zu erhalten. Über Juliens römische Schaffenszeit, die 1763 begann und mehrere Jahre währte, ist nur wenig überliefert. Als *pensionnaire* der *Académie de France* soll er sich dem Stil ihres damaligen Leiters Charles Joseph Natoire angenähert haben. Nach seiner Rückkehr nach Frankreich tat Julien sich in den 1780er Jahren auf dem Pariser Salon mit Historiengemälden und allegorischen und mythologischen Kompositionen hervor.

Das kleine Studienblatt besticht durch die Fülle der trefflich notierten Einfälle und durch seine geschickte Kompositionsweise. Anklänge an die italienische Radierkunst des 17. Jahrhunderts, insbesondere an Giovanni Benedetto Castiglione und Salvator Rosa, sind unübersehbar. Ganz ausgezeichneter, toniger Druck mit gratiger Plattenkante und gleichmäßigem Rand. Verso mit der Sammlerparaphe von Naudet „au Louvre 1786“; von Letzterem daher zu Lebzeiten Juliens erworben. Geringfügige Alterspuren, verso vereinzelte Montierungsreste, sonst vorzügliches Exemplar.

SIMON JULIEN
(1735 Toulon – 1800 Paris)

Study Sheet with Heads and Figure Sketches. Etching. 11.7 x 14.2 cm. 1764. Baudicour 2; Inventaire du Fonds Français 2.

This entertaining study sheet, executed with light strokes and considerable verve, was made during the artist's stay in Rome and is extremely rare. Julien was no more than an occasional etcher, producing just eight etchings all told. Two of these, including the one on offer here, date to 1764, the others following in 1773.

Simon Julien first studied in Toulon and then under Dandré-Bardon in Marseille. From 1758 he attended the Paris Academy, where he studied under Carle van Loo, and was awarded the coveted *Prix de Rome* just two years later. Little is known about Julien's stay in Rome, which began in 1763 and lasted several years. As a *pensionnaire* of the *Académie de France*, he seemingly endeavoured to emulate the style of its then director, Charles Joseph Natoire. After his return to France, Julien distinguished himself at the Paris Salon in the 1780s with history paintings and allegorical and mythological compositions.

The present small study sheet derives its appeal from the abundance of spiritually observed details and the skilful compositional style. There are unmistakable echoes of 17th century Italian etching here, especially of works by Giovanni Benedetto Castiglione and Salvator Rosa. A very fine, rich impression with inky platemark and even margins. The verso bears the signature of the collector Naudet "au Louvre 1786". The latter must therefore have acquired the impression during Julien's lifetime. Minor ageing, occasional traces of previous mounting on the verso, otherwise in excellent condition.

24. PIERRE LELU
(1741–1810, Paris)

Aphrodite rettet Paris im Zweikampf mit Menelaos.
Feder in Schwarz über einer leichten Kreidevorzeichnung, braun laviert, weiß gehöht, auf blauem Papier.
38,5 x 49,5 cm.

Das prachtvolle, mit barocker Wucht und Pathos inszenierte Blatt schildert eine Episode aus dem dritten Gesang der Ilias (Ilias III, 340–382), ein Thema, das in der Kunst des 18. Jahrhunderts recht selten dargestellt wurde. Menelaos stürmt in Ausfallstellung mit einer Lanze bewaffnet auf Paris zu, während Aphrodite aus den Wolken erscheint, mit beiden Armen Paris ergreift und von seinem Streitwagen hebt. Eine unbändige, stürmische Dynamik erfüllt das ganze Blatt. Der Duktus der Feder ist souverän, beschwingt und äußerst treffsicher und verleiht jedem Detail größte Plastizität. Die flüssigen, scheinbar mühelos applizierten Lavierungen und Weißhöhungen erzeugen eine prägnante graphische Wirkung und ein markantes Clairobscur, das an italienische Meister des *Cinquecento* erinnert.

Der Maler, Zeichner und Radierer Pierre Lelu war ein Schüler von François Boucher und Gabriel François Doyen. Er ging 1762 nach Italien, wo er vor allem nach alten Meistern kopierte, und kehrte um 1767 nach Paris zurück. Zwei weitere Italienaufenthalte in den Jahren 1775 und 1789 sind belegt. Eine weitere Reise führte Lelu im Jahre 1775 nach Spanien und Portugal. 1778 wurde der Künstler Mitglied der Akademie in Marseille, die Aufnahme in die *Académie royale* in Paris blieb ihm jedoch zeitlebens verwehrt. Es haben sich nur wenige Gemälde seiner Hand erhalten, das druckgraphische und auch das zeichnerische Werk sind dagegen recht umfangreich, jedoch zählt das vorliegende virtuose Blatt zweifellos zu Lelus besten Leistungen auf diesem Gebiet.

PIERRE LELU
(1741–1810, Paris)

Aphrodite Rescues Paris from his Duel with Menelaus.
Pen and black ink over a light preliminary chalk drawing, brown wash, white heightening, on blue paper. 38.5 x 49.5 cm.

This magnificent drawing full of Baroque power and pathos depicts an episode from the third canto of the Iliad (Iliad III, 340–382), a subject that was seldom treated in 18th century art. Armed with a lance, Menelaus lunges towards Paris as Aphrodite appears from the clouds, seizes Paris with both arms and lifts him from his chariot. The entire scene vibrates with a tumultuous, irrepressible energy. The confident, lively and highly accurate penwork makes every detail appear extremely vivid. The fluid, seemingly effortlessly applied washes and white heightening produce a graphic effect of great succinctness and a striking chiaroscuro reminiscent of Italian masters of the *Cinquecento*.

The painter, draughtsman and etcher, Pierre Lelu, was a pupil of François Boucher and Gabriel François Doyen. In 1762 he went to Italy, where he mostly produced copies after Old Masters, and returned to Paris in 1767. He is known to have spent time in Italy on two other occasions, in 1775 and 1789. In 1775 he also travelled to Spain and Portugal. While Lelu became a member of the Academy in Marseilles in 1778, he was never admitted to the *Académie royale* in Paris. Only a few of his paintings have survived, but he did produce quite an extensive corpus of prints and drawings. The present brilliantly executed sheet is undoubtedly one of Lelu's outstanding achievements in this field.

25. PHILIPPE LOUIS PARIZEAU

(1740–1801, Paris)

Juno und Vulkan retten Achill vor den Flussgöttern Xanthos und Simoeis. Radierung in Lavismanier, in Braun gedruckt. 46,5 x 52,5 cm. (1770). Portalis-Béraldi, Bd. III, S. 271; Le Blanc 132; Nagler 7.

Der in Paris geborene Philippe Louis Parizeau tat sich vor allem als Zeichner und Kupferstecher hervor. Er ging ab 1766 bei Johann Georg Wille in die Lehre, dennoch entsprachen die Disziplin und die mühevolle Arbeitsmethodik des Kupferstichs nicht seinem künstlerischen Naturell. Portalis und Béraldi bemerken diesbezüglich in ihrer kurzen Biographie des Künstlers: „Mais bientôt, ne se sentant pas la patience de se plier à la lenteur du burin, il (Parizeau) se contenta de faire des dessins rehaussés, un peu de peinture et surtout de graver à l'eau-forte ou au lavis".

Offenbar gelangte Parizeau rasch zu einer beachtlichen Meisterschaft in der Lavistechnik, wie die vorliegende, stürmisch bewegte und virtuos behandelte Komposition belegt. Als Vorlage diente ein Gemälde des Historienmalers Jean-Baptiste Henri Deshayes, des Schwiegersohns von François Boucher, mit einem mythologischen Sujet aus dem trojanischen Krieg. Die Szene aus der Ilias, Buch 21, zeigt, wie Vulkan und Juno Achill vor dem Ertrinkungstod retten, indem sie die Flussgötter Xanthos und Simoeis, die sich mit den Trojanern verbündet hatten, mit Flammen bezwingen. Die Szene ist von einer mitreißenden erzählerischen Dynamik beseelt. Ein peitschender Wind wühlt die Wellen auf und die beiden Flussgötter bäumen sich vergeblich gegen die Übermacht ihrer Gegner auf. Vorne lässt sich Achill in voller Rüstung von den Fluten mitreißen und entkommt der tödlichen Gefahr. Parizeaus subtile Lavistechnik mit ihren virtuosen, samtigen Übergängen und effektvollen Helldunkelkontrasten gibt den barocken Furor der Vorlage kongenial wieder. Prachtvoller, gegensatzreicher Druck des seltenen Blattes, mit dem vollen Rand. Geringfügige Altersspuren und Randläsuren, sonst sehr gutes, unbehandeltes Exemplar.

PHILIPPE LOUIS PARIZEAU

(1740–1801, Paris)

Juno and Vulcan Save Achilles from the River Gods Xanthos and Simoeis. Lavis-manner etching, printed in brown ink. 46.5 x 52.5 cm. (1770). Portalis-Béraldi, vol. III, p. 271; Le Blanc 132; Nagler 7.

Born in Paris, Philippe Louis Parizeau excelled above all as a draughtsman and engraver. He was apprenticed to Johann Georg Wille from 1766, but the discipline and laborious working methods involved in engraving did not suit his artistic bent. Portalis and Béraldi note in this context in their brief biography of the artist: "Mais bientôt, ne se sentant pas la patience de se plier à la lenteur du burin, il (Parizeau) se contenta de faire des dessins rehaussés, un peu de peinture et surtout de graver à l'eau-forte ou au lavis".

Parizeau evidently soon acquired considerable mastery of the lavis manner, as is evidenced by this extremely turbulent, masterfully treated composition. He based his etching on a painting by the history painter, Jean-Baptiste Henri Deshayes, François Boucher's son-in-law, which dealt with a mythological subject from the Trojan War. The scene taken from Book 21 of the Iliad shows how Vulcan and Juno save Achilles from drowning by using flames to vanquish the river gods Xanthos and Simoeis, who had allied themselves with the Trojans. The scene is invigorated by a stirring visual narrative. A howling wind whips up the waves, and the two river gods labour in vain against the superiority of their opponents. In the foreground Achilles, in full armour, is swept away by the floods and thus escapes the deadly danger. Parizeau's subtle lavis technique with its masterful, velvety transitions and effective chiaroscuro reproduces brilliantly the baroque tumult of the original. A superb, contrasting impression, with full margins. Minor ageing and blemishes in the margins, otherwise in excellent, untreated condition.

Peint par J.B. Deshutis. *Dessiné et gravé par Ph.L.Parizeau.*

Achille prêt à être submergé par le Xanthe
et le Simoïs, est secouru par Junon et Vulcain. *Iliade. Liv. 21.*

A Paris chez Ph. L. Parizeau, Rue des Fossés de Mr. Le Prince, Maison du Riche Laboureur. N° 3.

26. JOSEPH FRANÇOIS PARROCEL

(1704 Avignon – 1781 Paris)

Les Charmes de la Musique. Radierung. 14,6 x 20,5 cm. 1770. Baudicour 3 I (von II).

Der Maler und Radierer Joseph François Parrocel war der zweitälteste Sohn von Pierre Parrocel und Schüler seines Vaters. Zu seiner weiteren Ausbildung ging Joseph nach Rom, wo er 1736 nachweisbar ist. Nach seiner Rückkehr lebte und arbeitete der Künstler in Paris, wo er 1759 als Historienmaler in die *Académie royale* aufgenommen wurde. Interessanterweise wohnte Parrocel Haus an Haus mit Diderot, mit dem er eng verkehrte. Joseph schuf ein kleines radiertes Œuvre von insgesamt acht Blatt; die vorliegende Radierung, die Baudicour als „charmante eau-forte d'une pointe spirituelle et pleine d'effet" bezeichnet, gilt als sein Hauptblatt.

In der Tat ist die anmutige und seltene Radierung *Der Zauber der Musik* in einem leichten, beschwingten Duktus ausgeführt und ein graphisches Kleinod. Eine junge Frau spielt die Laute im Freien, während ein Verehrer ihr andächtig zuhört. Zu ihren Füßen liegt eine Geige, ein Putto bläst beflissen auf einer Flöte. Das Ganze atmet eine heitere Unbeschwertheit, die noch ganz dem Geist des Rokoko verpflichtet ist. Ganz ausgezeichneter, harmonischer Frühdruck, vor der weiteren Überarbeitung der Platte, beispielsweise im rechten unteren Bereich der Darstellung und vor der Verstärkung der Signatur. Mit gleichmäßigem Rand um die deutlich zeichnende Plattenkante. Minimale Gebrauchsspuren, sonst vorzüglich erhalten.

JOSEPH FRANÇOIS PARROCEL

(1704 Avignon – 1781 Paris)

Les Charmes de la Musique. Etching. 14.6 x 20.5 cm. 1770. Baudicour 3 I (of II).

The painter and etcher, Joseph François Parrocel, was the second eldest son of Pierre Parrocel and studied under his father. To continue his training Joseph went to Rome, where his presence is documented in 1736. After his return the artist lived and worked in Paris, where he was admitted to the *Académie royale* as a history painter in 1759. Interestingly, Parrocel lived next door to Diderot, with whom he was on close terms. Parrocel produced a small etched oeuvre comprising eight sheets in all. The present etching, which Baudicour describes as "charmante eau-forte d'une pointe spirituelle et pleine d'effet", is considered his main work.

Graceful and rare, *The Enchantment of Music* is executed in a light, vibrant style and is a printmaking gem. A young woman plays the lute in the open air while an admirer listens reverently to her. A violin lies at her feet and a putto blows assiduously on a flute. The whole radiates a cheerful light-heartedness that is still fully in keeping with the spirit of the Rococo. A very fine, harmonious early impression, before the further reworking of the plate, for example in the lower right-hand part of the picture, and before the enhancing of the signature. With even margins around the distinct platemark. Minor traces of handling, otherwise in perfect condition.

27. GIOVANNI DAVID
(1743 Cabella Ligure – 1790 Genua)

Isabella und Rodomonte. Radierung. 30,2 x 21,7 cm. 1775. Grasso 118 I (von II).

Vor dem Gesamtpanorama der italienischen Kunst des *Settecento* nimmt das Schaffen Giovanni Davids eine Sonderstellung ein, die auf die bemerkenswerte Originalität und schöpferische Kraft seiner Bildwelt zurückzuführen ist. David war ein begnadeter Radierer und sein umfangreiches druckgraphisches Werk, das größtenteils zwischen 1775 und 1779 entstand, besticht durch technische Experimentierfreude und Esprit.

Die mit barockem Pathos geschilderte Szene gibt den *moment suprême* der Geschichte von Isabella und Rodomonte aus Ariosts *Orlando Furioso* (Buch 28 und 29) wieder. In ikonographischer Hinsicht zählt das selten dargestellte Thema zu den kuriosesten Inventionen Davids. Die Königstochter Isabella aus Galizien, von Rodomonte – dem König von Sarzen und Algier und Anführer der sarazenischen Armee – entführt, wird von dem liebestollen Verehrer bedrängt. Um seinen Avancen zu entkommen, bedient Isabella sich einer List und gibt vor, ein Elixier getrunken zu haben, das sie unverwundbar macht. Rodomonte stellt sie daraufhin auf die Probe und ist untröstlich, als er ihren Kopf vom Leibe trennt.

Die Szene spielt sich in einem düsteren Kerkergewölbe ab, das vom Schein eines Holzfeuers erhellt wird. Die Waffen, Trophäen und das große Banner hinter Isabella verleihen der Darstellung einen stark dekorativen und theatralischen Charakter und erinnern an die Inszenierung einer *Opera seria*, wie diese zur Zeit Giovannis Davids in Italien en vogue waren. Die seltene Radierung entstand während der venezianischen Schaffenszeit des Künstlers und liegt hier in einem Frühdruck vor der Adresse des Verlegers Viero vor. Ausgezeichneter, kontrastreicher Druck mit gleichmäßigem Rand. Kleine Oberflächenläsur rechts im weißen Rand, geringe weitere Altersspuren, sonst sehr gut erhalten.

GIOVANNI DAVID
(1743 Cabella Ligure – 1790 Genoa)

Isabella and Rodomonte. Etching. 30.2 x 21.7 cm. 1775. Grasso 118 I (of II).

In the overall perspective of Italian *Settecento* art the work of Giovanni David occupies a special place by virtue of its remarkable originality and the creative power of its imagery. David was a gifted etcher, and his extensive printed work, most of which was done between 1775 and 1779, owes its appeal to the artist's verve and willingness to experiment with new techniques.

The scene, rendered with baroque pathos, presents the climax of the story of Isabella and Rodomonte from Ariosto's *Orlando Furioso* (books 28 and 29). In iconographic respects the rarely depicted subject is one of David's most curious inventions. Isabella, a king's daughter from Galicia, having been kidnapped by Rodomonte, king of Sarza and Algiers and leader of the Saracen army, is beset by the love-crazed suitor. To escape his advances, Isabella resorts to a ruse and pretends to have drunk an elixir that makes her invulnerable. Rodomonte then puts her to the test and, after separating her head from her body, is inconsolable.

The scene takes place in a gloomy dungeon vault lit by the glow of a wood fire. The weapons, trophies and the large banner behind Isabella, which give the work a markedly decorative and theatrical touch, bring to mind an *opera seria* of the kind that was fashionable in Italy in Giovanni David's time. This rare etching, made during the artist's Venetian period, is on offer here in an early impression before the address of the publisher Viero. A fine, contrasting impression with even margins. Minute hole in the right margin, minor ageing, otherwise in excellent condition.

David Gen. Inv. Fecit Bagnosi come disse, e lieta porse All'incauto Pagano il collo ignudo *Ariosto Canto XXIX.*

28. JAMES BARRY
(1741 Cork – 1806 London)

Der Triumphzug der Sieger in Olympia. Radierung und Kupferstich. 57,5 x 97 cm. 1792. Pressly 19 IV.

Mit seinen ersten Historiengemälden erregte der junge James Barry die Aufmerksamkeit des irisch-britischen Schriftstellers und Staatsphilosophen Edmund Burke, der ihn 1764 nach London einlud. Dort macht er den debütierenden Künstler mit Joshua Reynolds und Gilbert Stuart bekannt und ermöglichte ihm einen mehrjährigen Studienaufenthalt in Rom. Nach seiner Rückkehr nach London stellte Barry 1771 und 1772 zwei Gemälde biblischen und mythologischen Inhalts in der *Royal Academy* aus, die jedoch vorwiegend auf Ablehnung stießen. Obwohl der Künstler infolge der mangelnden Anerkennung seiner Werke längere Zeit ohne Aufträge blieb, wurde er 1773 als Mitglied in die Akademie aufgenommen. Im Jahre 1775 veröffentlichte Barry eine Denkschrift „über die wirklichen und eingebildeten Hindernisse des Fortschreitens der Künste in England", einen provokanten Aufsatz, der sich in erster Linie gegen die klassizistische Kunsttheorie Winckelmanns richtete. Barry blieb Zeit seines Lebens ein exzentrischer und visionärer Künstler. Seine Historiengemälde zeichnen sich durch die absolute Originalität und Extravaganz ihrer Ikonographie aus und sind von einer eigenwilligen, düsteren Poesie erfüllt, welche die Bestrebungen der Romantik vorwegnimmt. Barry blieb ein Einzelgänger in seiner Epoche und verbrachte die letzten Jahre seines Lebens in dürftigen Verhältnissen und in völliger Abgeschiedenheit.

Das vorliegende eindrucksvolle, großformatige Blatt zeigt den Einzug der Diagoriden in Olympia. Die Komposition geht auf ein Monumentalgemälde zurück, das Barry im Jahre 1783 ausgeführt hatte. Bedingt durch die Beschränkungen des Mediums der Radierung zeigt das Blatt den Prototypen mit einzelnen Abwandlungen. Barry betrachtete seine Radierungen niemals als reine Reproduktionsgraphik, sondern als eigenständige Kunstwerke. In Bezug auf den kreativen Prozess führte der Künstler aus: „These alterations were made, not with a view to spare myself trouble or labour, nor from any dissatisfaction with the arrangement as it stood in the picture; but merely to give an additional value to the prints, which they could not otherwise receive" (Pressly S. 129). Etwas rechts von der Mitte sehen wir den greisen Diagoras von Rhodos, den berühmtesten antiken Faustkämpfer, wie er von seinen siegreichen Söhnen auf den Schultern getragen wird. Die Diagoriden galten als die angesehenste und erfolgreichste Faustkämpferdynastie des antiken Griechenland. Mit bemerkenswertem Detailreichtum und Sinn für das Erzählerische schildert Barry den feierlichen Einzug. Wie immer ist Barrys Ikonographie von höchster Originalität. Ein bemerkenswertes Detail ist das Selbstbildnis des Künstlers, der sich sitzend und umgeben von den Attributen der Malerei links im Bilde dargestellt hat. Sinnend und mit melancholischem Blick schaut Barry den Betrachter an. Prachtvoller, gleichmäßiger Abzug, der 1808, kurz nach dem Tode des Künstlers veröffentlichten Edition. Minimale Erhaltungsmängel, sonst vorzügliches Exemplar.

JAMES BARRY
(1741 Cork – 1806 London)

Crowning the Victors at Olympia. Etching and engraving. 57.5 x 97 cm. 1792. Pressly 19 IV.

The first historical paintings the young James Barry made attracted the attention of the Irish-British writer and statesman, Edmund Burke. In 1764, Burke invited the up-and-coming artist to London, where he introduced him to Joshua Reynolds and Gilbert Stuart and subsequently enabled him to study for several years in Rome. Following his return to

London, Barry exhibited two paintings on biblical and mythological themes in the Royal Academy in 1771 and 1772, the response to which was largely negative. Although this lack of artistic recognition meant that no commissions came his way for quite some time, he was nonetheless admitted to the Academy in 1773. In 1775, he published *An Inquiry Into the Real and Imaginary Obstructions to the Acquisition of the Arts in England*, a provocative essay directed primarily against Winckelmann's classical theory of art. Barry remained an eccentric and visionary artist throughout his life.

His historical paintings are distinguished by their absolute originality and extravagant iconography and suffused with an unconventional, sombre poetry which anticipated the aspirations of the Romantics. Barry was at odds with his time, spending his last years in straitened circumstances and complete solitude. The present impressive, large-format sheet shows the entry of the Diagorids in Olympia. The composition is based on a monumental painting Barry executed in 1783. Due to the limitations of the etching medium, the print follows the prototype with individual variations. Barry never regarded his etchings as purely reproductive prints, but as works of art in their own right. With regard to the creative process he once said: "These alterations were made, not with a view to spare myself trouble or labour, nor from any dissatisfaction with the arrangement as it stood in the picture; but merely to give an additional value to the prints, which they could not otherwise receive" (Pressly p. 129). A little to the right of centre we see the aged Diagoras of Rhodes, the most famous ancient pugilist, being carried on the shoulders of his victorious sons. The Diagorids were considered the most respected and successful pugilist dynasty of ancient Greece. Barry shows their ceremonial entry into the city in remarkable detail and with a keen sense of narrative. As always his iconography is supremely original. One noteworthy detail is the self-portrait of the artist, who has depicted himself sat next to the attributes of painting on the left of the picture. Barry looks at the viewer with a pensive and melancholy gaze. A superb, even impression from the edition published in 1808 shortly after the artist's death. Minor defects, otherwise in perfect condition.

29. JACQUES LOUIS COPIA
(1764 Landau – 1799 Paris)

À Marat. L'Ami du Peuple. Kupferstich in Braun gedruckt. 38,2 x 31,6 cm. Portalis-Béraldi 117.

Das eindrucksvolle, sehr expressive Porträt ist eine Adaption von Jacques-Louis Davids Gemälde *Der Tod des Marats*, das 1793, kurz nach der Ermordung des revolutionären Agitators und Jacobiners Jean Paul Marat ausgeführt wurde. Der Titel ist ein Verweis auf die von Marat herausgegebene Zeitung *Ami du Peuple*, die ab 1789 erschien und in Frankreich als viel beachtetes und einflussreiches Sprachrohr der revolutionären Bewegung fungierte. Der großformatige, sehr seltene Kupferstich ist ein einprägsames Beispiel revolutionärer Propagandakunst. Copia hat Marat als Märtyrer der Revolution dargestellt, die Fokussierung auf das zur Seite geneigte Antlitz mit den geschlossenen Augen ähnelt christlichen Passionsdarstellungen. „Ne pouvant me corrompre, ils m'ont assassiné" lautet die als Anklage verfasste Bildunterschrift! Bemerkenswert ist die technisch hochentwickelte, fein abgestufte Kupferstichtechnik und die stimmungsvolle Helldunkelwirkung, die der Darstellung einen fast mystischen Charakter verleiht.

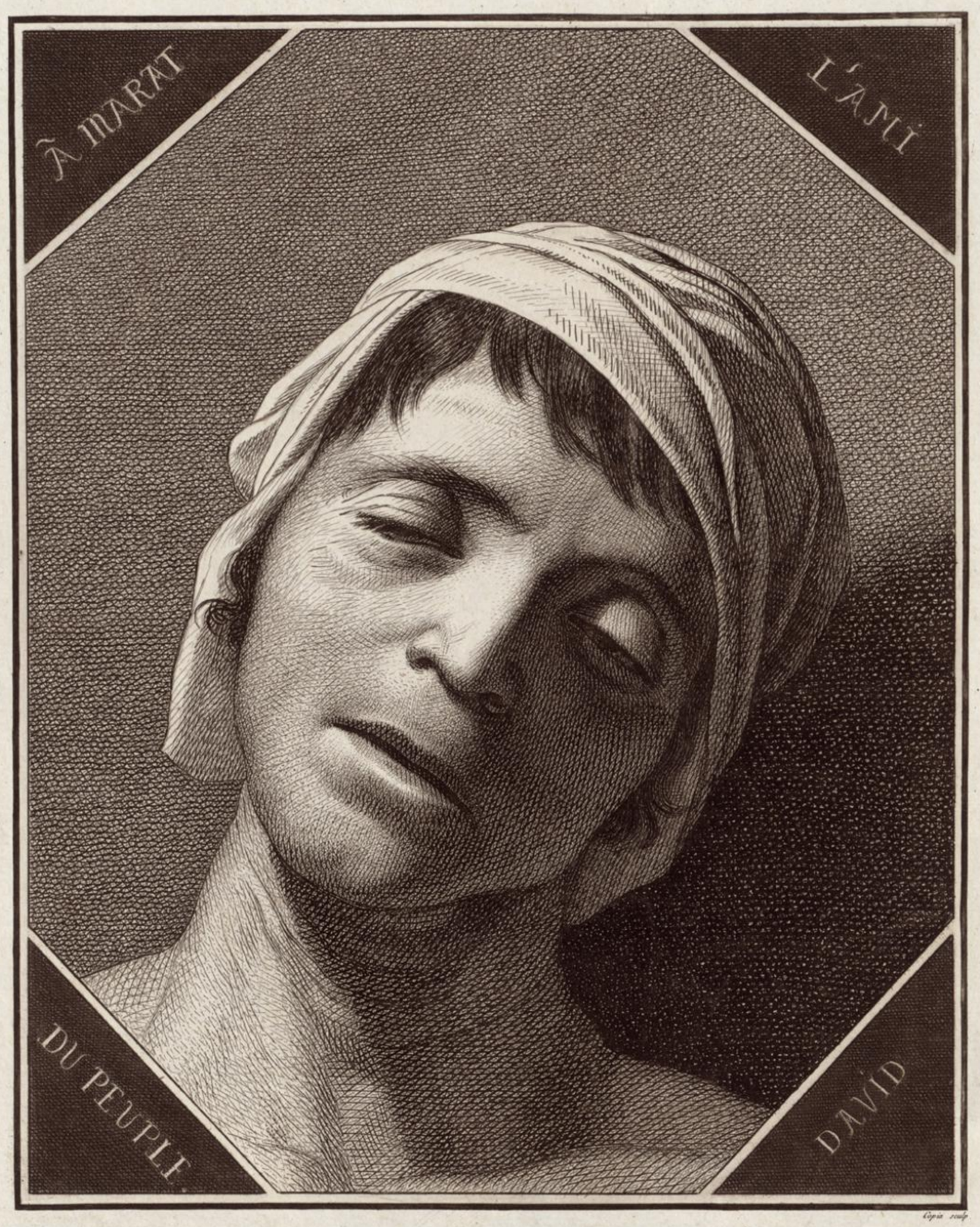
Die Laufbahn des Kupferstechers Jacques Louis Copia ist charakteristisch für die gesellschaftlichen Umwälzungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts und nicht frei von Konformismus. Als Portraitstecher tat Copia sich zuerst mit Bildnissen der Königin Marie Antoinette und weiteren Mitgliedern des französischen Hochadels hervor und schuf auch galante Darstellungen im Geschmack der Zeit. Am bekanntesten wurde Copia jedoch durch seine technisch meisterhaft ausgeführten Reproduktionsstiche nach Werken Pierre Paul Prud'hons, mit dem ihn kurz nach 1789 eine jahrelange, symbiotische Zusammenarbeit verband. Mehrere patriotische Kompositionen, wie die *La Constitution française* und *La Liberté* zeugen in der Folgezeit von Copias Bestrebungen für die Sache der Revolution. Prachtvoller, fein abgestufter Druck mit breitem Rand. Minimale Altersspuren, sonst vorzügliches Exemplar.

JACQUES LOUIS COPIA
(1764 Landau – 1799 Paris)

À Marat. L'Ami du Peuple. Engraving printed in brown ink. 38.2 x 31.6 cm. Portalis-Béraldi 117.

This imposing, highly expressive portrait is an adaptation of Jacques-Louis David's painting *The Death of Marat*, executed in 1793, shortly after the assassination of the revolutionary agitator and Jacobin, Jean Paul Marat. The title is a reference to the newspaper *Ami du Peuple*, edited by Marat, which was published from 1789 onwards and served as a highly regarded and influential mouthpiece of the revolutionary movement in France. The large-format, very rare engraving is a memorable example of art in the service of revolutionary propaganda. Copia portrays Marat as a martyr of the revolution; the focus he places on his face tilted to one side with his eyes closed recalls depictions of the Passion of Christ. "Ne pouvant me corrompre, ils m'ont asassiné" reads the caption formulated as an accusation. The portrait is remarkable for its highly developed, finely differentiated technique and atmospheric chiaroscuro effect, which give the scene an almost mystical character.

The career of the engraver, Jacques Louis Copia, is characteristic of the social upheavals of the late 18th century and not free of conformism. Copia initially distinguished himself as a portrait engraver, taking portraits of Queen Marie Antoinette and other members of the French high nobility and also producing gallant depictions in keeping with contemporary taste. He became best known, however, for his masterfully executed reproductive engravings after works by Pierre Paul Prud'hon, with whom he enjoyed a long-lasting symbiotic collaboration that began shortly after 1789. Several patriotic compositions, such as *La Constitution française* and *La Liberté*, bear witness to Copia's subsequent endeavours on behalf of the revolutionary cause. A superb, finely nuanced impression with wide margins. Minor ageing, otherwise in excellent condition.



Ne pouvant me corrompre, ils m'ont assassiné.

Se vend à Paris chez Constantin Md de Tableaux Quai de l'Ecole N.o 4.

Et chez Copia Rue Boucher N.o 6.

30. PIERRE-ETIENNE LESUEUR

(tätig in Paris 1790–1810)

Karikatur auf die Kunstkritik. Radierung. 33 x 39 cm. Um 1795. Unbeschrieben. Johann Wolfgang von Goethe, *Rezension einer Anzahl französischer satirischer Kupferstiche: Text, Bild, Kommentar*. Mit einer Einführung hrsg. von Klaus H. Kiefer, München 1988, S. 137 f., Nr. 55.

Ein Künstler in antikisierender Kleidung mit Lockenfrisur nach dem Geschmack der Revolutionszeit betrachtet eine eigene Schöpfung auf der Staffelei. Seine Körperhaltung folgt neoklassizistischen Prinzipien, mit dem Kopf in Profilansicht, die rechte Hand liegt ergriffen auf dem Herzen, während der linke Arm eine Büste des Apoll umfasst, in der Hand einen Lorbeerzweig. Im Atelier sind Fragmente oder Abgüsse klassischer Skulpturen zu erkennen, an der Wand ein Medaillon mit dem Kopf der Beschützerin der Künste Minerva. Palette und Pinsel liegen unbenutzt in einem Malkasten, doch scheint der Lorbeerzweig angespitzt zu sein, auch hält die Hand ihn ähnlich einer Zeichenfeder. Auf dem Sockel darunter steht „Celui qui méprise les arts et n'en sent pas l'utilité est", der Rest ist von einem Krug verdeckt, die als metaphorischer „cruche" die Übersetzung zuließe: „Wer die Künste verachtet und deren Nutzen verkennt, ist ein Dummkopf." Die Bildunterschrift lässt sich in etwa übersetzen: „Der kreative Maler, den sein Genie mit gelehrten Bildern inspiriert, kann bezaubern und belehren, zur Unsterblichkeit bahnt er sich den Weg, trotz der Bemühungen eines eifersüchtigen Schriftstellers." Es geht demnach um eine Kontroverse zwischen dem schöpferischen Künstler und der Häme der Kunstkritik. Auf dem Staffeleibild ist ein sitzender Gott – Zeus? – vor einer antiken Kulisse zu erkennen. Ob hier im Sinne der Unsterblichkeitsthematik der Bildunterschrift das – nur Wenigen und auf Geheiß des Zeus zugängliche – antike Heldenparadies Elysium angedeutet ist oder auch nur ein Idealbild der Antike, der Künstler betrachtet diesen Sehnsuchtsort ehrfürchtig und ergriffen.

Kein Geringerer als Johann Wolfgang von Goethe hat die außerordentlich seltene Karikatur 1797 in seinem Aufsatz *Rezension einer Anzahl französischer satirischer Kupferstiche* besprochen. Goethe ordnete das Blatt in sein Kapitel „Gegen Künstlerfeinde" ein, wusste jedoch nicht zu bestimmen, wer der Künstler und der „ecrivain" sein könnten. Klaus Kiefer interpretierte in seiner Bearbeitung des Goethe'schen Textes den genannten Kritiker als den Schriftsteller Louis-Sébastien Mercier, der auf Grund seiner polemischen Haltung zur neoklassischen Kunst mehrfach Gegenstand von Karikaturen war. Bei dem dargestellten Künstler in modischer, klassischer Tunika handelt es sich demnach um Jacques Louis David, im Gegensatz zu Mercier einen feurigen Verfechter der Rückkehr zur Antike, der 1794 eine antikisierende Amtstracht – ähnlich der Kleidung des Abgebildeten – für die französischen Staatsbeamten entworfen hatte (Johann Wolfgang Goethe / Klaus H. Kiefer 1988, S. 137 f., Nr. 55).

Bei dem mit E. Le Sueur signierenden Autor unseres Blattes könnte es sich auf Grundlage dieser Interpretation um den Maler Pierre-Etienne Lesueur handeln. Dieser wird als Schüler Jean Pillements als Landschaftsmaler, sowie im Gefolge Davids erwähnt. Er nahm zwischen 1791 und 1810 an Salonausstellungen teil und war Mitglied der *Société républicaine des arts*. David folgend war er auch um die Erneuerung der Kleidermode bemüht, die für die Revolutionsführer programmatische Bedeutung hatte (siehe Philippe de Carbonnières, *Lesueur. Gouaches révolutionnaires*, *Collections du Musée Carnavalet*, Paris 2005, S. 34). In der Sammlung des Musée Carnavalet werden einige seiner Entwürfe aufbewahrt, etwa für die Mitglieder des Rates der Fünfhundert (Inv. Nr. D.3235) oder die Tracht eines Richters nach David (Inv. Nr. D.3238). Auch wird Lesueur eine Zeichnung von der Hinrichtung Louis' XVI in der Bibliothèque Nationale zugeschrieben, eine vielfigurige Darstellung, die durch Davids *Ballhausschwur* beeinflusst ist (vgl. Warren Roberts, *Jacques-Louis David and Jean-Louis Prieur: revolutionary artists*, New York 2000, S. 266 ff.). Prachtvoller, kontrastreicher Druck mit dem vollen Rand. Leichte Gebrauchs- und Alterspuren, etwas fleckig im weißen Rand, sonst vorzügliches, unbehandeltes Exemplar.

F. Le Sueur Pᵗʳᵉ Sculp.

Le Peintre Créateur, que le génie inspire
Par de Savants Tableaux peut Charmer et instruire;
De L'immortalité, il Souvre le Chemin,
En dépit des Efforts d'un Jaloux Ecrivain.

a Paris Rue des marais N.ᵒ 16. Dᵉ Boudy.

30. PIERRE-ETIENNE LESUEUR

(active in Paris 1790–1810)

Caricature of Art Criticism. Etching. 33 x 39 cm. Circa 1795. Unrecorded. Johann Wolfgang von Goethe, *Rezension einer Anzahl französischer satirischer Kupferstiche: Text, Bild, Kommentar*. With an introduction edited by Klaus H. Kiefer, Munich 1988, p. 137 f., no. 55.

An artist in classical-style dress with a curly hairstyle in the fashion of the revolutionary period in France contemplates his work on an easel. His posture is in accordance with neo-classical principles: his head is in profile view and the depth of his feelings is manifested in his right hand resting on his heart, while his left arm embraces a bust of Apollo and his outstretched hand clasps a laurel branch. Fragments or casts of classical sculptures can be seen in the studio. Affixed to the wall is a medallion with the head of Minerva, the protector of the arts. Palette and brush lie unused in a paint box, but the laurel branch seems to be sharpened and the hand holds it like it were a drawing pen. The inscription on the plinth below the bust reads "Celui qui méprise les arts et n'en sent pas l'utilité est", the remainder of it being concealed by a jug, which as a metaphorical "cruche" would suggest the following translation: "He who despises the arts and fails to see their usefulness is a fool." The caption can be roughly translated as: "The creative artist, whom his genius inspires with learned images, can charm and instruct, to immortality he paves his way, despite the efforts of a jealous writer." There is evidently some sort of controversy raging between the creative artist and a malevolent art critic. The easel painting shows a god – Zeus? – sat in front of a classical backdrop. Could this possibly be the ancient hero's paradise Elysium, accessible only to a few and at the behest of Zeus, which would take up the theme of immortality referred to in the caption? Or is it merely an ideal image of antiquity? Whatever the case, the artist contemplates this place of longing reverently and with deep emotion.

None other than Johann Wolfgang von Goethe discussed this extraordinarily rare caricature in 1797 in his essay *Rezension einer Anzahl französischer satirischer Kupferstiche*. Goethe included the work in his chapter entitled "Against Enemies of Artists", but he did not know who the artist and the "écrivain" might be. In his adaptation of Goethe's text Klaus Kiefer comes to the conclusion that the critic mentioned was the writer, Louis-Sébastien Mercier, whose polemical attitude towards neo-classical art made him the subject of several caricatures. The artist portrayed in a fashionable classical tunic is, therefore, Jacques Louis David. In contrast to Mercier, David was a passionate advocate of the return to antiquity who, in 1794, designed an official classical-style outfit – similar to that worn by the artist in the picture – for French civil servants (Johann Wolfgang Goethe / Klaus H. Kiefer 1988, p. 137 f., no. 55).

On the basis of this reading the author of the present print, who signs himself E. Le Sueur, could be the painter, Pierre-Etienne Lesueur. He is mentioned as being a pupil of the landscape painter, Jean Pillement, and a member of David's entourage. He participated in Salon exhibitions between 1791 and 1810 and was a member of the *Société républicaine des arts*. Following in David's footsteps, he also endeavoured to bring about a clothing reform that was of programmatic significance for the revolutionary leaders (see Philippe de Carbonnières, *Lesueur. Gouaches revolutionnaires, Collections du Musée Carnavalet*, Paris 2005, p. 34). The collection preserved by the Musée Carnavalet includes some of his designs, such as that for the members of the Council of the Five Hundred (inv. no. D.3235) and the uniform of a judge after David (inv. no. D.3238). Lesueur is also credited with a drawing, now in the Bibliothèque Nationale, of the execution of Louis XVI, a multi-figured depiction influenced by David's Ballroom Oath (cf. Warren Roberts, *Jacques-Louis David and Jean-Louis Prieur: revolutionary artists*, New York 2000, p. 266 ff.). A superb, contrasting impression, with full margins. Minor ageing and traces of handling, slightly foxed in the white margin, otherwise in excellent, pristine condition.

ΑΠΟΛΛΟΝ
Celui qui méprise
Les Arts
et n'en Sent pas
Lutilité
est

31. JOHANNES HUIBERT PRINS

(1757 Den Haag – 1806 Utrecht)

Zwei Interieurdarstellungen. Feder in Grauschwarz und Aquarell. Je 34,5 x 31 cm. Verso signiert und datiert: „H Prins inventor fec. 1796."

Die beiden als Pendants konzipierten und bildmäßig ausgeführten Aquarelle bestechen durch ihren ebenso geistreichen wie stupenden Detailreichtum, sowie durch ihren feinsinnigen Kolorismus. Prins vermittelt uns ein äußerst lebendiges und wirklichkeitsnahes Bild vom Alltagsleben einer bürgerlichen holländischen Familie des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Nicht das winzigste Detail entgeht seiner liebevollen Aufmerksamkeit. In der ersten Szene wiegt eine junge Mutter ihren Säugling und unterhält sich währenddessen mit ihrer Zofe, derweil ihr kleiner Sohn Brei aus einer Zinnschale löffelt (siehe Abb. S. 40). Die einen Spalt weit geöffnete Tür gibt den Blick frei auf ein wohnliches Interieur mit einem Lesepult, Gemälden an der Wand und einem von chinesischen Vasen bekrönten Wandschrank. Auf dem Gegenstück ist eine junge Frau bei der Handarbeit beobachtet. Ihr lässig gekleideter Gatte liest andächtig einen Brief am offenen Fenster, die kleine Tochter deutet auf einen Papagei in einem Messingkäfig. Das Interieur verrät gediegenen Wohlstand. Eine kostbare Tischdecke wirft schwere Falten, zwei Landschaftsgemälde zieren die Rückwand des Wohnzimmers und auf dem Sims des Marmorkamins sieht man chinesische Terrakottafigürchen.

Prins' Zeichenstil ist kristallklar, akkurat und von größter Delikatesse. Das Auge kommt kaum zur Ruhe und kann sich an den unzähligen Details gleichsam nicht sattsehen. Das minutiös wiedergegebene Mauerwerk der Fassaden gegenüber, die feinen Haarrisse im Putz des Wohnzimmers, die präzise wiedergegebenen Delfter Kacheln unten an der Plinte, die unterschiedliche Textur von Stoffen und Gegenständen, um nur einige Beispiele zu nennen. Das stimmige, verhaltene Kolorit und das milde Licht tragen das ihrige dazu bei, ein Höchstmaß an Harmonie und behaglich-meditativer Atmosphäre zu suggerieren. Unbestritten handelt es sich um zeichnerische Meisterwerke von Johannes Huibert Prins, dieses so gewinnenden, autodidaktisch gebildeten Künstlers, der 1781 an der altehrwürdigen Universität Leiden zum Doktor der Philosophie promovierte und ab 1785 als Sekretär der Haager Künstlergenossenschaft *Pictura* tätig war. Als Maler von detailliert ausgeführten Stadtveduten errang Prins darüber hinaus zu Lebzeiten ein beachtliches Renommee.

JOHANNES HUIBERT PRINS

(1757 The Hague – 1806 Utrecht)

Two Interior Scenes. Pen and greyish-black ink and watercolour. Each 34.5 x 31 cm. "H Prins inventor fec. 1796." signed and dated on the verso.

These two highly finished watercolours, which are designed as companion pieces, are remarkable for the ingenious and amazing wealth of detail they contain as well as for their sensitive colourism. Prins provides an extremely vivid and realistic picture of the everyday life of a late 18th century, middle-class Dutch family. Not the slightest detail escapes his loving attention. In the first depiction, a young mother suckles her baby as she talks to her maid, while her little son eats porridge from a tin bowl (see ill. p. 40). The door, which stands ajar, provides a glimpse of a homely interior with a lectern, paintings on the wall and a wall cupboard, on which several Chinese vases are stood. In the companion piece a young woman is busy with her needlework. Her casually dressed husband is absorbed in a letter he is reading at the open window, while the little daughter of the family points to a parrot in a brass cage. The interior reveals a comfortable prosperity. A sumptuous tablecloth forms deep folds, two landscape paintings adorn the rear wall of the living room and Chinese terracotta figurines stand on the ledge of the marble fireplace.

Prins' linework is crystal clear, precise and of the utmost delicacy. The eye barely comes to rest and cannot get its fill of the countless details: the meticulously rendered brickwork of the facades opposite, the fine hairline cracks in the plaster of the living room, the precisely executed Delft tiles where the wall meets the floor, the varying textures of fabrics and objects, to give just a few examples. The harmonious, restrained colouring and the mild light play their part in evoking a serene harmony and an inviting, contemplative atmosphere. These are indisputably masterpieces of drawing by Johannes Huibert Prins, a thoroughly engaging, self-taught artist who was awarded a doctorate in philosophy from the venerable University of Leiden in 1781 and held the position as secretary of the Hague artists' cooperative *Pictura* from 1785. He also achieved considerable renown during his lifetime as a painter of detailed urban vedute.

19. – 20. Jahrhundert

32. FRANÇOIS XAVIER FABRE
(1766–1837, Montpellier)

Die Beweinung Christi; Der Engel erscheint den Frauen am Grabe. 2 Aquatintaradierungen in Braun. 18,7 x 23,2 cm. Baudicour 1 und 2.

Der in Montpellier geborene François Xavier Fabre war Maler, Radierer und Kunstsammler. Auf Empfehlung von Jean Coustou wurde er Schüler von Vien und David. Für sein Gemälde *Nabukadnezar lässt die Kinder Zedekias in dessen Gegenwart töten* (heute in der Sammlung der *École nationale supérieure des beaux-arts de Paris,* Inv. MU 2923) erhielt Fabre 1787 den Rompreis und sollte bis 1825 in Italien, überwiegend Florenz arbeiten, bevor er nach Montpellier zurückkehrte. Fabre war zu Lebzeiten mit seinen Porträts, Historien und Landschaften überaus erfolgreich, wurde Mitglied der Florentiner und der Genfer Akademie und 1828 von Karl X. in den Adelsstand erhoben. Die größte Sammlung seiner Gemälde befindet sich im Musée Fabre in Montpellier. Sein kleines und sehr seltenes druckgraphisches Werk zählt fünf Aquatintaradierungen, zu denen die zwei vorliegenden Darstellungen der *Beweinung* und des *Engels am Grabe* gehören. Letzteres reproduziert ein Gemälde Fabres von 1809, das sich heute im Musée Fabre in Montpellier befindet (Inv. 825.1.85), während die *Beweinung* stilistisch und ikonographisch stark an Vorbilder der italienischen Hochrenaissance erinnert. Prachtvoller, scharfer und gegensatzreicher Druck, die Aquatintakörnung sehr wirkungsvoll (Baudicour 1), bzw. ausgezeichneter, harmonischer Druck (Baudicour 2). Beide Blätter mit breitem Rand um die deutlich zeichnende Plattenkante. Bis auf Montierungsreste verso in unberührter Erhaltung. Selten.

32. FRANÇOIS XAVIER FABRE
(1766–1837, Montpellier)

The Lamentation of Christ; The Angel Appears to the Women at the Grave. Two aquatint etchings in brown. 18.7 x 23.2 cm. Baudicour 1 and 2.

François Xavier Fabre, a native of Montpellier, was a painter, etcher and art collector who was encouraged by Jean Coustou to study under Vien and David. The artist was awarded the *Prix de Rome* in 1787 for his painting *Nebuchadnezzar Puts Zedekiah's Children to Death in his Presence* (now in the collection of the *École nationale supérieure des beaux-arts de Paris*, inv. no. MU 2923). He remained in Italy until 1825, work-ing mostly in Florence before returning to Montpellier. Fabre enjoyed great success during his lifetime with his portraits, historical paintings and landscapes. He was admitted to the academies in Florence and Geneva and raised to the nobility by Charles X in 1828. The largest collection of his paintings is in the Musée Fabre in Montpellier. His modest oeuvre of very rare prints comprises five aquatint etchings, including these two images of the *Lamentation* and the *Angel at the Grave*. The latter is a reproduction of a painting Fabre made in 1809, which is now in the Musée Fabre in Montpellier (inv. no. 825.1.85), whereas in stylistic and iconographical respects the *Lamentation* is highly reminiscent of Italian High Renaissance designs. A superb, crisp and contrasting impression in which the aquatint grain proves highly effective (Baudicour 1) as well as a fine, harmonious impression (Baudicour 2). Both sheets with wide margins around the distinct platemark. In pristine condition apart from remains of old hinges verso. Rare.

33. CHRISTIAN LEBERECHT VOGEL

(1759–1816, Dresden)

Kleines Mädchen mit wirrem Haar. Lithographie. 35,4 x 29,2 cm. Um 1810. Winkler 1, vgl. Gerd-Helge Vogel, *Christian Leberecht Vogel. Ein sächsischer Meister der Empfindsamkeit*, Zwickau 2009, Kat. Nr. 100.

Der sächsische Maler, Zeichner und Kunsttheoretiker Christian Leberecht Vogel hat sich vor allem als talentierter Bildnismaler und Autor von feinsinnigen Kinderporträts bei seinen Zeitgenossen einen Namen gemacht. Bei dem vorliegenden, großformatigen Blatt, das um 1810 entstand, handelt es sich um den einzig bekannten Versuch des Künstlers in dem wenige Jahre zuvor entwickelten Flachdruckverfahren der Lithographie. Das anmutige Blatt ist außerordentlich selten und bemerkenswert ist, dass der Künstler die Vorzüge des neuen Mediums geschickt anzuwenden verstand.

Die fast lebensgroße Darstellung besticht durch ihren flotten, souveränen Duktus. Die fein abgestuften Nuancierungen des Kreidestrichs sind adäquat in das druckgraphische Medium übertragen; die geschickte Anwendung des weißen Papiertons erzeugt ein warmes Clairobscur und verleiht dem anrührenden Kinderporträt eine außerordentliche Lebendigkeit und Empfindsamkeit. Prachtvoller, kontrastreicher Druck mit dem vollen Rand. Leichte Altersspuren, sonst vorzüglich erhalten.

CHRISTIAN LEBERECHT VOGEL

(1759–1816, Dresden)

Little Girl with Dishevelled Hair. Lithograph. 35.4 x 29.2 cm. Circa 1810. Winkler 1, cf. Gerd-Helge Vogel, *Christian Leberecht Vogel. Ein sächsischer Meister der Empfindsamkeit*, Zwickau 2009, cat. no. 100.

Christian Leberecht Vogel, a painter, draughtsman and art theorist from Saxony, was known among his contemporaries primarily as a talented portrait painter and author of sensitive portraits of children. The present large sheet from about 1810 is his only known attempt at lithography, a planographic printing method that had been developed a few years previously. It is remarkable that Vogel was so adept in exploiting the advantages of the new medium and capable of producing a print of such charm, which is now extremely rare.

The almost life-size depiction is distinguished by its brisk, confident style. The finely gradated nuances of the chalk line are adequately transferred to the print medium; the skilful use of the white paper tone creates a warm chiaroscuro and infuses the touching portrait of the child with an extraordinary vitality and sensitivity. A superb, contrasting impression with the full margins. Minor ageing, otherwise in excellent condition.

Leberecht Vogel
Verlag Böttcher u. Hädel, Leipzig
um 1810

34. FRIEDRICH OLIVIER
(1791–1859, Dessau)

Das Gebet Daniels. Feder und Pinsel in Dunkelbraun, braun laviert, weiß gehöht, auf graugrünem Papier, Daniels Nimbus in Gold. 15,8 x 26,4 cm. Bezeichnet unten rechts „Dan. 6.11.“. Um 1813–16.

Bei dem vorliegenden, prachtvollen Blatt wurde in der Vergangenheit ein Zusammenhang mit den Entwürfen für die ab 1834 erschienene Bilderbibel Friedrich Oliviers vermutet. Stephan Seeliger ordnete die Zeichnung jedoch richtigerweise den frühen Wiener Jahren zu. Auffällig ist die große stilistische Nähe zu Schnorr von Carolsfelds 1813 entstandener Pinselzeichnung *Szene im Gefängnis* (Museum der bildenden Künste Leipzig, Inv.-Nr. NI. 965) und seinem *Jesus und die schlafenden Jünger am Ölberg* (Kupferstich-Kabinett Dresden, Inv.-Nr. C-1908-497) von 1816.

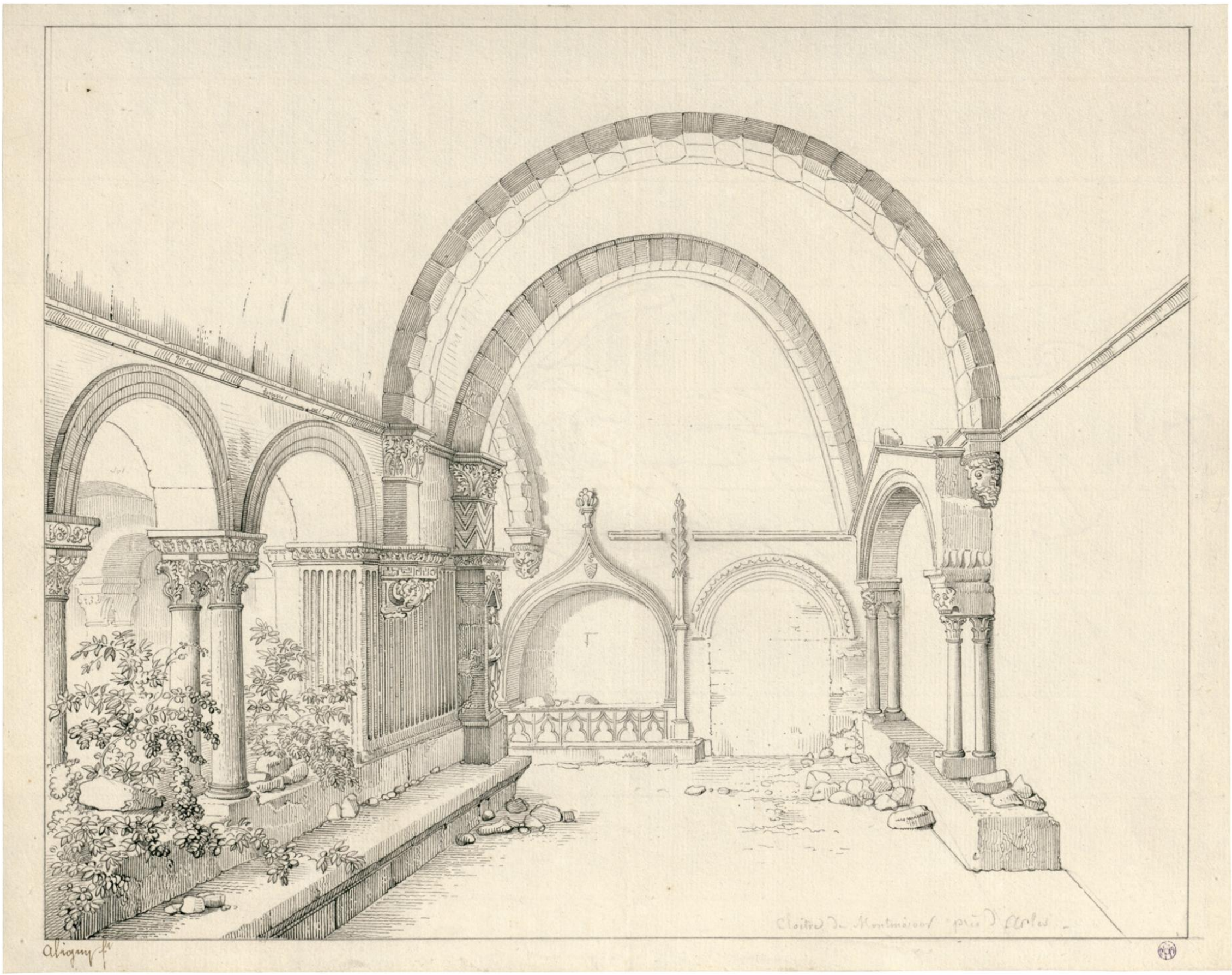
Die Zeichnung ist in einem äußerst sorgfältigen, konzentrierten Duktus ausgeführt und erinnert in ihrer Linearität und formalen Reduktion an den Zeichenstil italienischer Vorgänger des *Quattrocento*. Auch die Verwendung des farbig getönten Papiers ist ein Hinweis auf venezianische Prototypen. Feinsinnig sind die unterschiedlichen Posen und Gemütsregungen der Protagonisten charakterisiert. Mit einfachsten Mitteln gelingt Olivier ein Höchstmaß an Atmosphäre und szenischer Wirkung. Die nächtliche, ungemein stimmungsvoll beobachtete Szene strahlt eine ganz eigene Magie aus. Inbrünstig, fast flehend hat der betende Daniel seinen Blick gen Himmel gerichtet, während seine Neider unbemerkt in den Raum hineinschleichen. Die goldgehöhte Aureole um seinen Kopf leuchtet wirkungsvoll in der Dunkelheit auf und zeugt von größtem zeichnerischen Raffinement. Unbestritten handelt es sich bei dem vorliegenden Blatt um ein kostbares Kleinod der deutschen Zeichenkunst der Frühromantik. Laut alter Bezeichnung verso aus dem Nachlass Prof. Schuchardts, Weimar; Sammlung Heinrich Friedrich Haendcke (1824–1895), Radebeul (Lugt 1228 a).

34. FRIEDRICH OLIVIER
(1791–1859, Dessau)

Daniel's Prayer. Pen and point of brush and dark brown ink, brown wash, white heightening, on greyish-green paper, Daniel's nimbus in gold. 15.8 x 26.4 cm. "Dan. 6.11." inscribed at the bottom right. Circa 1813–16.

In the past this magnificent drawing was thought to be connected with the designs for Friedrich Olivier's illustrated bible, which was first published in 1834. Stephan Seeliger, however, has correctly assigned it to the artist's early Viennese years. In stylistic terms, the work is strikingly similar to Schnorr von Carolsfeld's point-of-brush drawing *Scene in Prison* (Museum der bildenden Künste Leipzig, inv. no. NI. 965) of 1813 and his *Jesus and the Sleeping Disciples on the Mount of Olives* (Kupferstich-Kabinett Dresden, inv. no. C-1908-497) of 1816.

The drawing is executed in an extremely careful, concentrated manner and in its linearity and formal reduction is reminiscent of the drawing style of Italian predecessors of the *Quattrocento*; the use of coloured paper is also a reference to Venetian prototypes. The different poses and emotions of the individual protagonists are rendered with great subtlety. Olivier uses very simple means to achieve the maximum atmospheric and dramatic effect. The nocturnal scene, observed with great intensity of feeling, radiates a magic all its own. Immersed in prayer, Daniel looks heavenwards with a fervent, almost pleading gaze, while envious lookers-on creep unnoticed into the room. The gold-highlighted aureole around Daniel's head glowing effectively in the darkness is evidence of the drawing's tremendous sophistication. The present sheet is indubitably a precious jewel of early Romantic German draughtsmanship. According to the old inscription on the verso from the estate of Prof. Schuchardt, Weimar; collection of Heinrich Friedrich Haendcke (1824–1895), Radebeul (Lugt 1228 a).


Cloitre de Montmajour près d'Arles
Aligny ft

35. THÉODORE CARUELLE D'ALIGNY

(1798 Chaumes – 1871 Lyon)

Der Kreuzgang der Abtei von Montmajour bei Arles. Feder in Schwarz. 25,2 x 32,4 cm. Signiert: „Aligny ft.", eigenhändig bezeichnet in Bleistift: „Cloitre de Montmajour près d'Arles". Marie-Madeleine Aubrun, *Théodore Caruelle d'Aligny 1798–1871. Catalogue raisonné de l'Oeuvre peint, dessiné, gravé*, Paris 1988, D. 736.

Der Maler und Zeichner Théodore Caruelle d'Aligny wurde in Paris bei Jean Baptiste Regnault und Louis Étienne Watelet ausgebildet und zählt in der Tradition des Pierre-Henri de Valenciennes zu den frühen Vertretern einer Plein-air Landschaftsmalerei. Zwischen 1822 und 1827 lebte und arbeitete d'Aligny in Rom, wo er mit gleichgesinnten französischen Künstlern verkehrte. 1825 begegnete er hier Jean-Baptiste Camille Corot, mit dem ihn in den folgenden Jahren eine enge Freundschaft und Arbeitsgemeinschaft verband. Gemeinsam durchstreiften die beiden Künstler auf Studienausflügen die römische Campagna und d'Aligny gilt als der Mentor und Lehrer des um zwei Jahre älteren Corot. 1827 nach Paris zurückgekehrt, wurde d'Aligny mit seiner Landschaftsmalerei zu einem der Wegbereiter der Schule von Barbizon.

Die vorliegende Darstellung des mittelalterlichen Kreuzganges der Abtei von Montmajour dürfte dem Frühwerk des Künstlers angehören. Der detaillierte, hochverfeinerte und konzentrierte Zeichenstil und der zur Schau gestellte lineare Purismus erinnern an die Ästhetik der Nazarener und dänischer Künstler, wie Christoffer Eckersberg und Martinus Rørbye, deren Werke d'Aligny in Rom kennengelernt haben dürfte. Der bewusste Verzicht auf jegliche figürliche Staffage verleiht der Darstellung eine ganz eigene Magie und erzeugt eine meditative, weltentrückte Atmosphäre. Aus der Sammlung Marie-Madeleine Aubrun (Lugt 3508).

THÉODORE CARUELLE D'ALIGNY

(1798 Chaumes – 1871 Lyon)

The Cloister of Montmajour Abbey near Arles. Pen and black ink. 25.2 x 32.4 cm. Signed "Aligny ft."; "Cloitre de Montmajour près d'Arles" inscribed in pencil in the artist's own hand. Marie-Madeleine Aubrun, *Théodore Caruelle d'Aligny 1798–1871. Catalogue raisonné de l'Oeuvre peint, dessiné, gravé*, Paris 1988, D. 736.

The painter and draughtsman, Théodore Caruelle d'Aligny, who was trained in Paris by Jean Baptiste Regnault and Louis Étienne Watelet, is one of the early representatives of plein-air landscape painting in the tradition of Pierre-Henri de Valenciennes. Between 1822 and 1827 d'Aligny lived and worked in Rome, where he associated with like-minded French artists. It was here in 1825 that he met Jean-Baptiste Camille Corot. The two became close friends and collaborated in the years that followed. They wandered together through the Roman Campagna on study trips, d'Aligny acting as the mentor and teacher of Corot, who was two years his senior. Following his return to Paris in 1827, d'Aligny's landscape paintings made him a forerunner of the Barbizon School.

The present depiction of the medieval cloister of Montmajour Abbey probably belongs to the artist's early period. The linear purism and the detailed, highly refined and concentrated style of drawing recall the aesthetic approach of the Nazarenes and of Danish artists such as Christoffer Eckersberg and Martinus Rørbye, whose works d'Aligny probably encountered in Rome. The deliberate renunciation of any figurative staffage gives the scene a magic all its own and evokes a secluded, meditative atmosphere. From the collection of Marie-Madeleine Aubrun (Lugt 3508).

36. JOHANN CHRISTIAN REINHART

(1761 Hof, Bayern – 1847 Rom)

Ideallandschaft mit Hirt und Ziegen. Feder in Braun über Bleistift, braun und graublau laviert, auf der Originalmontierung des Künstlers. 23,9 x 31,4 cm. Signiert: „J. C. Reinhart“. Um 1824.

Die bravourös mit treffsicherem Strich gezeichnete Ideallandschaft entstammt der reifen Schaffenszeit Reinharts und dokumentiert in ihrer kompositorischen Struktur die intensive Auseinandersetzung mit dem Schaffen seines großen Vorgängers Gaspar Dughet, von dem der Künstler ein Gemälde besaß. Johann Christian Reinhart, der sich 1789 in Rom niedergelassen hatte, gehörte gemeinsam mit Joseph Anton Koch zu den angesehensten Vertretern der deutschen Künstlerschaft in der Heiligen Stadt, wo er bis zu seinem Tod 1847 lebte und arbeitete.

Die vorliegende Zeichnung besitzt in ihrem virtuosen Duktus und ihrer Spontaneität der Linienführung alle Merkmale der *prima idea*. Die mit großer Sicherheit und Bedachtsamkeit ausbalancierte Kompositionsskizze diente als Vorbereitung für das 1824 vollendete Gemälde *Ideallandschaft mit Hirt und Ziegen*, das heute in der Neuen Pinakothek in München aufbewahrt wird (Inv.-Nr. WAF 817). Das Werk muss für den Künstler einen hohen Stellenwert besessen haben, denn es sind mehrere sorgfältig komponierte, bildmäßig ausgeführte Zeichnungen überliefert (siehe Ausstellungskatalog *Johann Christian Reinhart. Ein deutscher Landschaftsmaler in Rom*, hrsg. von H. W. Rott, A. Stolzenburg und F. C. Schmid, Hamburg, Kunsthalle / München, Neue Pinakothek, 2013, S. 302–303).

JOHANN CHRISTIAN REINHART

(1761 Hof, Bavaria – 1847 Rome)

Ideal Landscape with Shepherd and Goats. Pen and brown ink over pencil, brown and greyish-blue wash, on the artist's original mounting. 23.9 x 31.4 cm. Signed "J. C. Reinhart". Circa 1824.

This ideal landscape, drawn with great skill and unerring accuracy, dates to Reinhart's mature period. Its compositional structure reflects his intensive study of the work of his great predecessor, Gaspar Dughet, one of whose paintings he owned. Together with Joseph Anton Koch, Johann Christian Reinhart was one of the most respected representatives of the German artistic community in Rome, where he settled in 1789 and was to live and work until his death.

The present drawing has all the characteristics of the *prima idea* in its accomplished style and spontaneous linework. The composition sketch, a balanced blend of supreme confidence and cautious circumspection, served as preparation for the painting *Ideal Landscape with Shepherd and Goats* that was completed in 1824 and is now in the Neue Pinakothek in Munich (inventory number WAF 817). The artist must have attached great importance to the work, given that several carefully composed, highly finished drawings have survived (see exhibition catalogue *Johann Christian Reinhart. Ein deutscher Landschaftsmaler in Rom*, edited by H. W. Rott, A. Stolzenburg and F. C. Schmid, Hamburg, Kunsthalle / Munich, Neue Pinakothek, 2013, pp. 302–303).

37. FERDINAND RUSCHEWEYH

(1785–1846, Neustrelitz)

Die Ruhe auf der Flucht. Kupferstich auf feinem China nach Friedrich Overbeck. 14,3 x 17,1 cm. 1826. Nagler 19, Apell 7.

Das sehr seltene, mit höchster Präzision und technischer Finesse geschaffene Blatt, geht auf eine Vorlage Friedrich Overbecks zurück, deren Verbleib heute unbekannt ist. Es handelt sich wohl um eine Zeichnung, die im Zusammenhang mit einem Ölgemälde des bedeutenden Nazareners entstanden war. Dessen Entstehungsjahr, 1819, ist nur durch Ruscheweyhs Kupferstich übermittelt, in dem er detailgetreu unterhalb von Overbecks Künstlermonogramm auch die Jahreszahl wiedergibt. Von Overbecks Gemälde ist lediglich bekannt, dass es einst im Palazzo Caffarelli in Rom ausgestellt war, seither ist nichts über seinen Aufenthaltsort überliefert (siehe Margaret Howitt, *Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen*, Freiburg im Breisgau, 1886, Bd. 2, S. 406).

Der anmutige, wunderbar differenziert ausgestaltete Kupferstich vermittelt einen anschaulichen Eindruck von Overbecks verlorenem Original. Die harmonische Szenerie mit der Heiligen Familie bei der Rast unter einem Feigenbaum ist von Ruscheweyh mit überaus zartem, nuanciertem Strich übersetzt, gleichzeitig erzeugen die fein abgestuften Tonwerte eine beeindruckende räumliche Tiefe. Bei der Wahl des Feigenbaumes zeigt sich Overbecks fantasievolle, symbolreiche Bildsprache, ist doch im zugrunde liegenden Evangelium ursprünglich von einer Dattelpalme die Rede, deren Früchte Joseph pflückt. Mit dem Motiv des Feigenbaumes, das Overbeck wiederholt für religiöse Sujets wählte, spielt er wohl auf dessen Deutung als Symbol für das Volk beziehungsweise das Land Isreal an (siehe Charles Davis, *Auf den Spuren der Nazarener: Re-reading Vittoria Caldoni: Friedrich Overbeck's „Portrait" in the Neue Pinakothek*, Heidelberg, 2013, S. 48f.).

Der Autor des Blattes, Ferdinand Ruscheweyh, lernte zunächst bei Daniel Berger in Berlin und besuchte später die Kunstakademie in Wien. 1808 ging er nach Rom, wo er sich den Nazarenern um Peter von Cornelius und Friedrich Overbeck anschloss und zu einem der führenden Vertreter des nazarenischen Reproduktionsstichs wurde. Bis 1832 blieb Rom sein Lebensmittelpunkt. Prachtvoller, äußerst prägnanter und feinzeichnender Druck mit schmalem Rand um die Einfassungslinie. Minimal gebrauchsspurig, sonst in sehr schöner Erhaltung.

FERDINAND RUSCHEWEYH

(1785–1846, Neustrelitz)

Rest on the Flight into Egypt. Engraving on fine China paper after Friedrich Overbeck. 14.3 x 17.1 cm. 1826. Nagler 19, Apell 7.

This very rare sheet, executed with the utmost precision and technical finesse, is based on a design by Friedrich Overbeck, the whereabouts of which remain a mystery to this day. It was probably a drawing that arose in conjunction with an oil painting made by the prominent Nazarene artist. We only know its year of origin, 1819, from Ruscheweyh's engraving, in which he inserted the year beneath Overbeck's artist's monogram. All that is known about the painting by Overbeck is that it was once exhibited in the Palazzo Caffarelli in Rome. Since then it has been lost without trace (see Margaret Howitt, *Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen*, Freiburg im Breisgau, 1886, vol. 2, p. 406).

The delightful engraving with its wonderfully subtle differentiation conveys a vivid impression of Overbeck's lost original. Ruscheweyh uses extremely delicate, nuanced strokes to depict the harmonious scene of the Holy Family resting under a fig tree, while the finely gradated tonal values create an impressive spatial depth. Overbeck's imaginative, highly symbolic imagery is apparent in his choice of a fig tree, given that the story in Gospel refers to a date palm whose fruit Joseph picks. The motif of the fig tree, which Overbeck regularly selected for religious subjects, probably alludes to its interpretation as a symbol of the people or the land of Israel (see Charles Davis, *Auf den Spuren der Nazarener: Re-reading Vittoria Caldoni: Friedrich Overbeck's "Portrait" in the Neue Pinakothek*, Heidelberg, 2013, p. 48f.).

The author of the print, Ferdinand Ruscheweyh, first studied under Daniel Berger in Berlin and later attended the Vienna Academy. In 1808 he went to Rome, where he joined the group of Nazarenes around Peter von Cornelius and Friedrich Overbeck and became one of its leading reproductive engravers. He lived and worked in the city until 1832. A superb, extremely concise and nuanced impression with narrow margins around the framing line. Minimal traces of handling, otherwise in excellent condition.

Federico Overbeck inv.e del. *Ferdinando Puscheweyph inc. Roma 1826.*

38. JOHANN MARTIN VON ROHDEN

(1778 Kassel – 1868 Rom)

Waldpartie mit Wurzelwerk auf dem Weg zum Grindelwaldgletscher. Feder in Schwarz und Bleistift auf Velin, an den oberen Ecken auf alter Montierung aufgelegt. 18,5 x 24,5 cm. Um 1827–29. Unten links in Bleistift eigenhändig bezeichnet „auf dem Weg nach dem Grindelwaldgletscher".

Nach seinem Studium an der Akademie für Malerei in Kassel reiste Johann Martin von Rohden im Jahr 1795 im Alter von 17 Jahren das erste Mal nach Rom. Schnell etablierte sich der junge Künstler dort und nahm als Landschafter in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle im römischen Kunstleben ein. Wie seine deutschen Künstlerkollegen bereiste auch Rohden die Campagna um Rom und schuf Arbeiten mit Motiven aus Tivoli, Subiaco, Albano und vom Nemi-See. Bis zu seinem Tod im Jahre 1868 lebte Rohden abgesehen von einigen kurzen Episoden in Kassel in Rom, wo er sich dem Kreis um Joseph Anton Koch und Johann Christian Reinhart anschloss.

Während seiner Reisen zwischen Deutschland und Italien überquerte Rohden zweimal die Alpen: Im Jahr 1827 nach der Berufung durch Kurfürst Wilhelm II. von Hessen zum Hofmaler in Kassel und im Jahr 1829 auf der Rückkehr zu seiner Wahlheimat Rom. Auf einer dieser beiden Reisen dürfte die suggestive Studie einer waldigen Berglandschaft mit dem bizarren Wurzelgeflecht entstanden sein. In der überaus sorgfältig ausgeführten Zeichnung kombiniert Rohden Bleistift mit schwarzer Feder, wodurch es ihm gelingt, die charakteristischen Formen der Wurzeln im Vordergrund und die Silhouetten der Bäume wirkungsvoll abzusetzen. In ihrem linearen Purismus und der fast surrealen Verfremdung der Landschaft erinnert das Blatt an Zeichner des 16. Jahrhunderts wie Wolf Huber, einen der führenden Vertreter der Donauschule. Die eigenhändige Bezeichnung des Künstlers unten links ermöglicht die Verortung der gezeigten Landschaft in die Nähe des Grindelwaldgletschers im Schweizer Kanton Bern. Nach Auskunft von Hinrich Sieveking handelt es sich bei der alten Montierung, auf die das Blatt aufgelegt ist, um die Montierung Martin von Rohdens.

JOHANN MARTIN VON ROHDEN

(1778 Kassel – 1868 Rome)

Woodland Scene with Tree Roots on the Way to the Grindelwald Glacier. Pen and black ink and pencil on wove paper, affixed to an old mount at the top corners. 18.5 x 24.5 cm. Circa 1827–29. "auf dem Weg nach dem Grindelwaldgletscher" inscribed in pencil at the bottom left in the artist's own hand.

After studying at the Academy of Art in Kassel, Johann Martin von Rohden travelled to Rome for the first time in 1795 at the age of seventeen. He settled in quickly and, as a landscape painter, came to play an important role in Roman artistic life in the first half of the 19th century. Like his German fellow artists, Rohden travelled through the Campagna around Rome and produced works comprising motifs from Tivoli, Subiaco, Albano and Lake Nemi. Apart from a few brief episodes in Kassel, Rohden, who died in 1868, lived his whole life in Rome, where he joined the circle around Joseph Anton Koch and Johann Christian Reinhart.

The artist crossed the Alps twice in the course of his travels between Germany and Italy: in 1827 after being appointed court painter in Kassel by Elector Wilhelm II of Hesse and again in 1829 on his return to his chosen home of Rome. The present evocative study of a wooded mountain landscape with bizarre tree roots probably arose during one of these two journeys. In the meticulously executed drawing Rohden combines pencil with pen and black ink, which enables him to effectively contrast the characteristic shapes of the roots in the foreground with the silhouettes of the trees. In its linear purism and the almost surreal alienation of the landscape the work is reminiscent of 16th century draughtsmen such as Wolf Huber, one of the leading representatives of the Danube School. The artist's own inscription at the bottom left makes it possible to locate the landscape depicted to the vicinity of the Grindelwald Glacier in the Swiss canton of Bern. According to Hinrich Sieveking, the old mount to which the sheet is affixed was that used by Martin von Rohden.

17
16
102
17
272
Auf dem Weg nach dem Grindelwald-
Gletscher
13

39. FRANZ VON ROHDEN
(1817–1903, Rom)

Bildnis des Johann Martin von Rohden. Kupferstich auf Velin. 24,6 x 19,5 cm. 1846. Thieme-Becker, Künstler-Lexikon, XXVIII, S. 522.

Franz von Rohden wurde 1817 als Sohn des Landschaftsmalers Johann Martin von Rohden in Rom geboren und trat schnell in die künstlerischen Fußstapfen seines Vaters. Nach einem Studium an der Kasseler Kunstakademie, die auch schon sein Vater Jahrzehnte davor besucht hatte, kehrte Franz nach Rom zurück und ging dort für zwei Jahre bei Joseph Anton Koch in die Lehre. Mit achtzehn Jahren trat er in die Werkstatt Friedrich Overbecks ein, welcher ihn in seiner künstlerischen Laufbahn stark prägte und dem er bis zu dessen Tod als Mitarbeiter treu sein sollte.

Im Jahr 1846 heiratete Franz von Rohden Cristina, Tochter des Kupferstechers Luigi Rossini. Im selben Jahr schuf er auch eine Bildniszeichnung seines Vaters Johann Martin, die das Vorbild für den vorliegenden Porträtstich bildete. Dieses „Altersbildnis" Johann Martin von Rohdens zeigt den bedeutenden Maler im Alter von achtundsechzig Jahren. Rohden Senior lebte seit 1795 mit kurzen Unterbrechungen bis zu seinem Tod im Jahre 1868 in Rom und zählte mit Joseph Anton Koch und Johann Christian Reinhart zu den angesehensten Persönlichkeiten der deutschen Künstlerschaft in Rom. Im Jahr 1815 heiratete der Künstler Caterina Coccanari, die Tochter des Sibyllenwirtes in Tivoli. Wie Reinhart war Rohden ein passionierter Jäger und eine markante Erscheinung, über die viele Anekdoten bei seinen Landesgenossen kursierten.

Das hier vorliegende eindrucksvolle Bildnis besticht durch seine formale Strenge. Der Ausdruck des markanten Kopfes ist energisch und strahlt Autorität und Altersweisheit aus. Das runde Käppchen, unter dem das lockige Haar hervorquillt, verleiht dem Dargestellten eine patriarchalische Würde. Franz von Rohdens Vorzeichnung für den Kupferstich wird heute in der Hamburger Kunsthalle aufbewahrt. Ausgezeichneter, harmonischer Druck mit Rand. Geringfügige Altersspuren, sonst sehr schönes Exemplar. Selten.

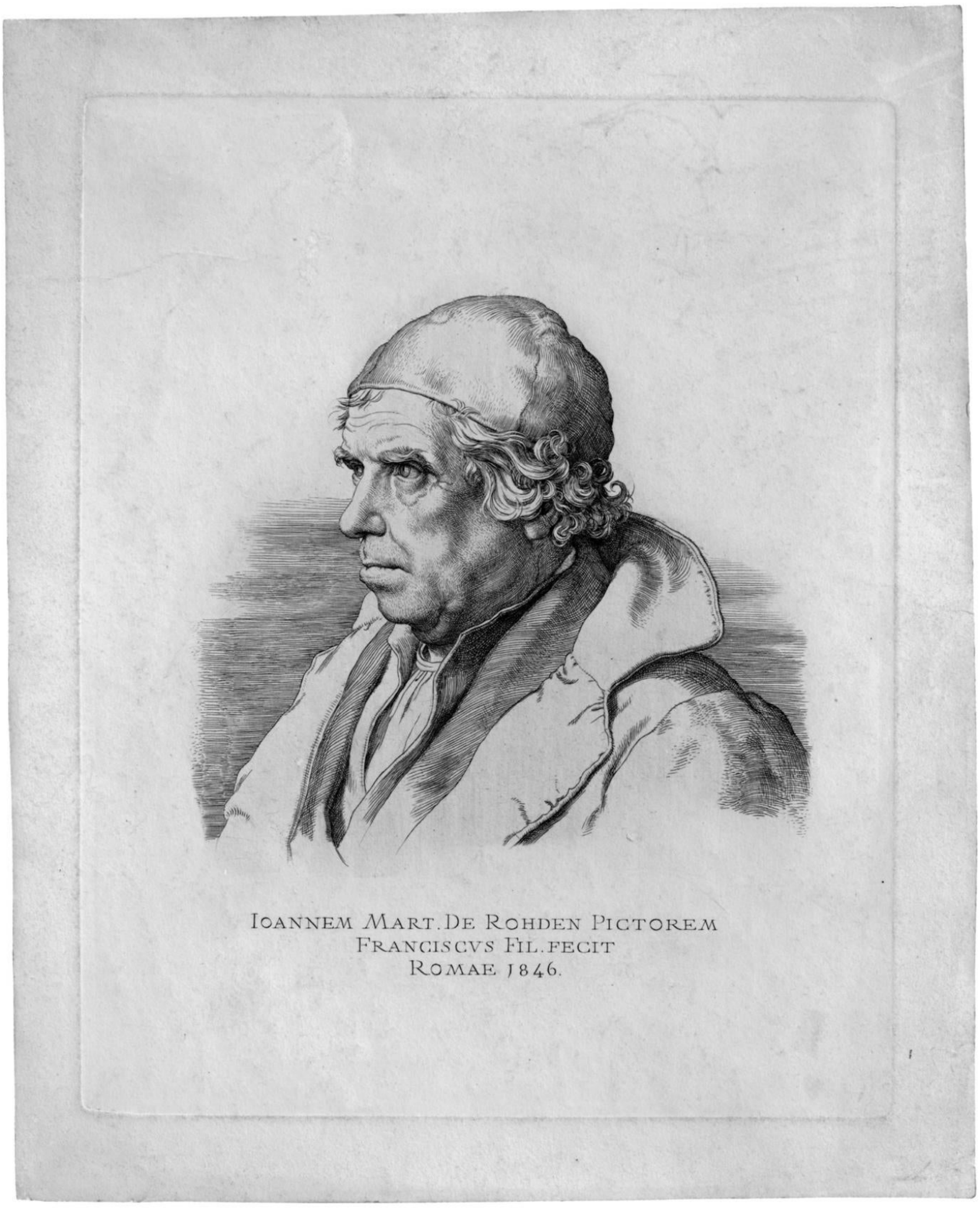
FRANZ VON ROHDEN
(1817–1903, Rome)

Portrait of Johann Martin von Rohden. Engraving on wove paper. 24.6 x 19.5 cm. 1846. Thieme-Becker, Künstler-Lexikon, XXVIII, p. 522.

Franz von Rohden was born in Rome in 1817 the son of the landscape painter, Johann Martin von Rohden, in whose artistic footsteps he soon followed. After studying at the Kassel Art Academy, which his father had also attended decades earlier, Franz returned to Rome, where he was apprenticed to Joseph Anton Koch for two years. At the age of eighteen he joined the studio of Friedrich Overbeck, who had a strong influence on his artistic career and whom he served as a loyal collaborator until Overbeck's death in 1869.

In 1846 Franz von Rohden married Cristina, the daughter of the engraver, Luigi Rossini. The same year he produced a portrait drawing of his father Johann Martin, which served as the design for the present portrait engraving. It shows the prominent painter at the age of sixty-eight. Brief interruptions apart, Rohden senior lived in Rome from 1795 until his death in 1868. Together with Joseph Anton Koch and Johann Christian Reinhart he was one of the most respected figures among the German artists in Rome. In 1815 he married Caterina Coccanari, the daughter of the Sibyl landlord in Tivoli. Like Reinhart, Rohden was a passionate hunter and a striking figure, about whom many anecdotes circulated among his fellow countrymen.

The outstanding aspect of the impressive portrait on offer here is its formal rigour. Johann Martin Rohden has a striking physiognomy and the expression on his face radiates both authority and the wisdom of old age. The round cap, under which his curly hair spills out, lends him patriarchal dignity. Franz von Rohden's preliminary drawing for the engraving is now in the Hamburger Kunsthalle. A fine, harmonious impression with margins. Minor ageing, otherwise in excellent condition. Rare.



IOANNEM MART. DE ROHDEN PICTOREM
FRANCISCVS FIL. FECIT
ROMAE 1846.

40. FERDINAND BERTHOLD

(1799 Meißen – 1838 Dresden)

Der Sonntag. Gedicht in sechs Gesängen von Ludwig Bechstein, erfunden und radiert von Ferdinand Berthold. 6 Radierungen. Je ca. 23 x 32,7 cm. Leipzig, Verlag C. G. Boerner, (1832). Meyers Allgemeines Künstlerlexikon 2–7, Andresen 2–7, je IV.

Ferdinand Berthold war Schüler an der Dresdener Akademie, wo er unter Franz Gerhard von Kügelgen studierte. Eine frühzeitige Krankheit fesselte den Künstler beständig an sein Zimmer, so dass er in erster Linie Autodidakt war und es nur sehr wenige Arbeiten von ihm gibt. Sein Hauptwerk ist zweifelsohne der Graphikzyklus *Der Sonntag*, der in Anlehnung an die Faustillustrationen von Peter Cornelius entstanden ist und zu dem der Dichter und Altertumsforscher Ludwig Bechstein (1801–1860) erklärende Lieder verfasste. Andresen beschrieb die Folge 1866 ganz im Vokabular des 19. Jahrhunderts als „reiche, schöne und edle Darstellungen aus dem Sonntagsleben einer wohlhabenden, bürgerlichen Familie vom frühen Kirchengang bis zum Abendsegen, im Stil des 16. Jahrhunderts, ebenso wahr charakterisiert als warm, lebendig und poetisch aufgefasst“ (*Die Deutschen Maler-Radirer des neunzehnten Jahrhunderts nach ihren Leben und Werken,* Leipzig 1866; Bd. I, S. 61f).

Unbestritten handelt es sich um ein druckgraphisches Meisterwerk der deutschen Frühromantik. Die einzelnen Darstellungen bestechen durch eine bemerkenswerte Detailfreude und durch ihre feinsinnige Beobachtungsgabe für das menschliche, erzählerische Detail, so dass sich der Betrachter buchstäblich in das Alltagsleben der Lutherzeit zurückversetzt fühlt. Vielleicht hat die durch Krankheit auferlegte innere Immigration den Sinn des Künstlers für das Leben draußen und für menschliche Begebenheiten geschärft. Man folgt der wohlhabenden Bürgerfamilie auf Schritt und Tritt. Auf jedem einzelnen Blatt sieht man die Hauptprotagonisten mit ihrer umfangreichen Kinderschar in unterschiedlichen, realistisch geschilderten Lebenssituationen: vom Kirchenbesuch und andächtigen Zuhören der Predigt bis zur Zerstreuung im Freien, dem Sonntagsbesuch bei einer befreundeten Familie und schließlich dem Abendgebet im häuslichen Kreis. Berthold schildert verklärend eine harmonische, gottesfürchtige und friedliche Welt und thematisiert auf diese Weise die romantische Sehnsucht nach einer längst verflossenen Epoche. Sehr trefflich und humorvoll ist das unschuldige, fröhliche Treiben der Kinder dargestellt, ihr unbekümmertes Agieren verleiht der anmutigen Folge einen ganz besonderen Reiz.

Prachtvolle, herrlich klare und kräftige Drucke mit Rand, wohl auf dem vollen Bogen. Ganz vereinzelt schwach stockfleckig, sonst in vollkommener und unberührter Erhaltung. Jeweils auf einen Untersatzkarton montiert, dort alt bez. „Ferdinand Berthold“. Provenienz: Sammlung Fürst zu Fürstenberg, Donaueschingen; C. G. Boerner, Düsseldorf, Neue Lagerliste Nr. 85, 1986, Nr. 88.

40. FERDINAND BERTHOLD

(1799 Meissen – 1838 Dresden)

Sunday. Poem in Six Cantos by Ludwig Bechstein, invented and etched by Ferdinand Berthold. Six etchings. Each approx. 23 x 32.7 cm. Leipzig, Verlag C. G. Boerner, (1832). Meyers Allgemeines Künstlerlexikon 2–7, Andresen 2–7, IV respectively.

Ferdinand Berthold was a pupil at the Dresden Academy, where he studied under Franz Gerhard von Kügelgen. Permanently confined to his room by an early illness, the artist was primarily self-taught, which accounts for the very small number of works he produced. His main opus is undoubtedly the series of prints entitled *Sunday* in the style of Peter Cornelius' Faust illustrations, for which the poet and antiquarian, Ludwig Bechstein (1801–1860), composed explanatory cantos. Writing in 1866 in typical 19th century literary style, Andresen described the series as "rich, beautiful and noble depictions from the Sunday life of a well-to-do, middle-class family from early church service to evening benediction, in the style of the 16th century, as faithfully characterised as it is warmly, vividly and poetically conceived" (*Die Deutschen Maler-Radirer des neunzehnten Jahrhunderts nach ihren Leben und Werken*, Leipzig 1866; vol. I, p. 61f.).

This is an undisputed printmaking masterpiece from the period of early German Romanticism. The individual scenes are distinguished by their meticulous execution and sensitive observation of human narrative detail, as a consequence of which the beholder literally feels transported back to the everyday life of Luther's time. Perhaps the internal immigration imposed by the artist's illness intensified his focus on life outside and on human activities. He follows the wealthy middle-class family's activities throughout the day. On every single sheet the main protagonists can be seen with their flock of children in different, realistically depicted everyday situations, attending church and listening reverently to the sermon, relaxing in the open air, visiting a family they are friendly with and, finally, saying evening prayers at home. Berthold idealises a harmonious, God-fearing and peaceful world and, in doing so, expresses the Romantic yearning for a long-gone era. The innocent, untroubled activities of the children are portrayed in a very apt and humorous manner; their carefree behaviour gives the delightful series a very special charm.

Superb, crisp and strong impressions with margins, probably on the full sheet. Scattered faint foxing, otherwise in immaculate, pristine condition. Each print affixed to a mount; "Ferdinand Berthold" inscribed there in an old hand. Provenance: Collection of Fürst zu Fürstenberg, Donaueschingen; C. G. Boerner, Düsseldorf, Neue Lagerliste, no. 85, 1986, no. 88.

41. ANTONIO SENAPE

(1788 Rom – 1850 Neapel)

Panorama von Neapel vom Meer aus. Federzeichnung in Braun über Bleistift, aus sechs Bögen zusammengesetzt. Ca. 23,5 x 215 cm. Um 1845.

Die mit größtem Detailreichtum und zeichnerischer Akribie ausgeführte Vedute zeigt in panoramischer Breite die Hafenstadt Neapel von Posillipo bis Castellamare. Es handelt sich um ein kulturhistorisches Dokument von beträchtlicher Bedeutung, zeigt es doch die Stadt zum Zeitpunkt der bourbonischen Restauration und vor den zahlreichen urbanistischen Eingriffen des 20. Jahrhunderts. Der Blick wandert links von Posillipo den Lungomare entlang, wo die markante Silhouette des Castel dell'Ovo zu erkennen ist. Weiter rechts sieht man die monumentale Kuppel der Basilica di S. Francesco di Paola, die 1846 vollendet wurde und sich an der Westseite der Piazza del Plebiscito, dem größten Platz der Stadt, befindet. In der Mitte der Komposition folgt die majestätische Struktur des Palazzo Reale, damals Residenz des Königshauses Bourbon-Sizilien und etwas weiter nach rechts das mittelalterliche Castel Nuovo.

Neben diesen obligatorischen Wahrzeichen der Stadt hat der Künstler dem geschäftigen Treiben im Hafen Neapels, der hier im Zustand vor der Erbauung der Stazione Marittima Anfang des 20. Jahrhunderts dargestellt ist, größte Aufmerksamkeit gewidmet. Man sieht die mittelalterliche Pier aus der Zeit der Anjou-Herrschaft und den berühmten, von Ferrante von Aragon erbauten Leuchtturm, der in den 1930er Jahren abgerissen wurde. Meisterlich und mit graphischer Delikatesse hat Senape den Wald von Masten der Segelschiffe skizziert, die dicht gedrängt im Hafenbecken vor Anker liegen. Nur ein mit Dampf betriebenes Schiff etwas weiter rechts zeugt von einem neuen Zeitalter. Man kann sich gut vorstellen, wie der Künstler vom Golf aus in einem Kahn das Panorama in jedem noch so akribischen Detail notiert hat. Eine wahrhaftige *tour de force* und eine respektable zeichnerische Meisterleistung. Um ihn herum Fischer in ihren Booten, die konzentriert und in aller Ruhe ihre Netze einholen. Geschickt spielt der Künstler mit unterschiedlichen räumlichen Ebenen. Vorne, an zentraler Stelle, begegnen sich zwei Ruderboote, die als Repoussoir dienen und somit eine bestechende Räumlichkeit suggerieren. Ihre Insassen in traditioneller Tracht unterhalten sich oder ruhen sich beim Genuss einer Pfeife von der Arbeit aus; ein in Rückenansicht gesehener, stehender Mann mit langem Mantel und Hut überreicht einem der Fischer ein Album. Handelt es sich um den Künstler selbst? Ein schönes, erzählerisches Detail ist das vornehme Paar rechts, das einen Bootsausflug macht. Ihre Tracht weist sie als begüterte Bürger aus: der Mann trägt einen Zylinder, während seine Begleiterin sich mit einem Sonnenschirm vor der Hitze schützt.

Nur wenige biographische Daten sind über den Zeichner Antonio Senape überliefert, der um 1788 in Rom geboren wurde und sich selbst als „disegnatore di paesi con la penna" bezeichnete. Nach 1815 war Senape in Süditalien tätig und ließ sich in der Folgezeit in Neapel nieder, wo er eine intensive Produktion von *vedute dal vero* begann. Diese Ansichten von Wahrzeichen der Stadt, die oft in Alben gebündelt waren, wurden für ausländische, oft englische Reisende geschaffen und erfreuten sich wachsender Beliebtheit in der Epoche der bourbonischen Restauration.

41. ANTONIO SENAPE

(1788 Rome – 1850 Naples)

Panoramic View of Naples from the Sea. Pen and brown ink over pencil, assembled from six sheets. Approx. 23.5 x 215 cm. Circa 1845.

The veduta, executed with meticulous attention to detail and assiduous draughtsmanship, shows the port city of Naples from the Posillipo Hills to Castellamare in panoramic breadth. It is a cultural-historical document of considerable significance, since it shows the city at the time of the Bourbon Restoration and before the numerous urban development interventions of the 20th century. The viewer's gaze moves from left of the Posillipo Hills along the Lungomare, where the striking silhouette of Castel dell'Ovo can be seen. Further to the right is the monumental dome of the Basilica di San Francesco di Paola, completed in 1846 and located on the west side of the Piazza del Plebiscito, the largest square in the city. Occupying the centre of the composition is the majestic structure of the Palazzo Reale, then the royal seat of the House of Bourbon-Sicily, and a little further to the right the medieval Castel Nuovo.

In addition to these essential city landmarks the artist has brought out the hustle and bustle of Naples harbour, depicted here as it was before the Stazione Marittima was built at the beginning of the 20th century. Clearly visible are the medieval pier from the time of Angevin rule and the famous lighthouse built by Ferrante of Aragon, which was demolished in the 1930s. Senape has sketched the countless masts of sailing ships anchored close together in the harbour basin with consummate skill and graphic finesse. A steamship a little further to the right is the only witness to a new age. One can well imagine how the artist sketched the panorama in every meticulous detail from a boat in the Gulf – a veritable *tour de force* and a highly impressive feat of drawing. Around him fishermen in their boats are calmly and systematically hauling in their nets. Senape plays very skilfully with different spatial levels. In the central foreground, two rowing boats in close proximity serve as a repoussoir, thereby enhancing the three-dimensional effect. Their occupants, dressed in traditional costume, are chatting or resting from their work while enjoying a pipe. A man in a long coat and hat, seen standing from the back, hands an album to one of the fishermen. Could this be the artist himself? A nice narrative detail is provided by the distinguished couple on the right taking a boat trip. Their attire identifies them as well-to-do citizens: the man is wearing a top hat, while his companion protects herself from the heat with a parasol.

Very little is known of the life of the draughtsman, Antonio Senape, who was born in Rome around 1788 and described himself as a "disegnatore di paesi con la penna". After 1815 he was active in southern Italy and subsequently settled in Naples, where he began making a prodigious number of *vedute dal vero*. These views of city landmarks, often assembled in albums, were made for foreign, often English, travellers and enjoyed increasing popularity in the era of the Bourbon Restoration.

42. MAX KLINGER
(1857 Leipzig – 1920 Großjena bei Naumburg)

Der Künstler in der Dachstube. Radierung und Aquatinta auf chamoisfarbenem Bütten. 15,9 x 7,4 cm. Um 1879–82. Unterhalb der Darstellung datiert und signiert „25. 7. (19)13 M. Klinger“. Singer 261.

Die suggestive Darstellung gehört dem Frühwerk des Künstlers an und stellt aller Wahrscheinlichkeit nach den norwegischen Maler Christian Krohg dar, mit dem Klinger eine tiefe Freundschaft verband. Laut Singer ist die frühe Radierung in Brüssel entstanden, wo sich der Künstler 1879 für sechs Monate aufhielt. Zwei erhaltene Vorstudien zur Radierung in Tuschfeder über Bleistift bzw. Kreide tragen jedoch das Datum 1882, als Klinger für einige Jahre in Berlin lebte und arbeitete, so dass ein etwas späteres Entstehungsdatum als wahrscheinlich gilt. In diesem Zeitraum lernte der Künstler beim Sammlerehepaar Carl und Felicie Bernstein erstmals Werke des französischen Impressionismus kennen und entdeckte gleichzeitig seine Liebe für die französische naturalistische Literatur und Autoren wie Émile Zola, Gustave Flaubert und die Gebrüder Goncourt.

Unsere Radierung zeugt von diesem Erlebnis. Bei dem Buch im Vordergrund mit dem Titel *Manette Salomon* handelt es sich um den programmatischen Künstlerroman von Edmond und Jules de Goncourt. In einer kargen Dachstube sitzt frierend ein junger Künstler, den Kragen seines Mantels hochgeschlagen, und betrachtet konzentriert das Bild auf der Staffelei. Vorne sind eine Reisetasche und einzelne Gegenstände, wie eine Glaskaraffe und eben der Roman der Goncourts sichtbar. Die Einrichtung des provisorischen Ateliers ist spartanisch. Ein eiserner Waschtisch und ein schlichtes Bett zeugen von den ärmlichen Lebensverhältnissen des Malers. Ähnlich muss es dem jungen Klinger auf seinen ersten Schritten zur künstlerischen Anerkennung ergangen sein. Mit feinsinniger Beobachtungsgabe und subtilem zeichnerischen Duktus hat der Künstler ein Höchstmaß an Atmosphäre und psychologischer Charakterisierung erzeugt und fast emblematisch die Entbehrungen eines jungen Künstlerlebens thematisiert.

Die Radierung ist von großer Seltenheit. Singer waren lediglich fünf undatierte Exemplare bekannt. Unser Abzug trägt die handschriftliche Bezeichnung „Erster Druck“ im unteren Rand, bei der Signatur und dem späteren Datum 1913 in Bleistift dürfte es sich um eine Gelegenheitssignatur handeln. Ganz ausgezeichneter, delikater und toniger Druck mit dem vollen Rand. Geringfügig stockfleckig, leichte Altersspuren, sonst vorzügliches, unbehandeltes Exemplar. Aus der Sammlung Werner Eberhard Müller (Lugt 5075).

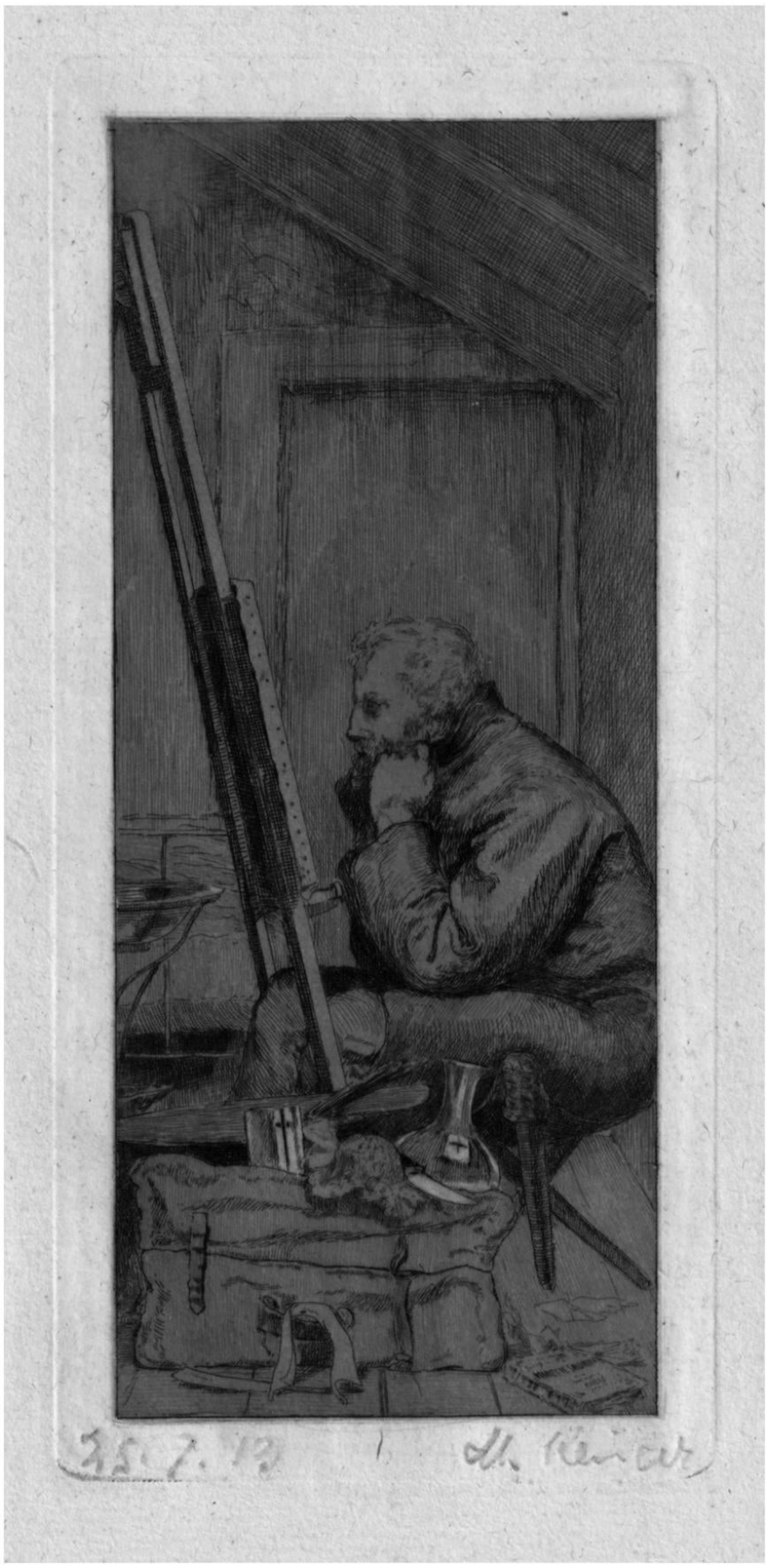
MAX KLINGER
(1857 Leipzig – 1920 Großjena near Naumburg)

The Artist in the Attic. Etching and aquatint on chamois-coloured laid paper. 15.9 x 7.4 cm. Circa 1879–82. Dated and signed “25. 7. (19)13 M. Klinger” beneath the image. Singer 261.

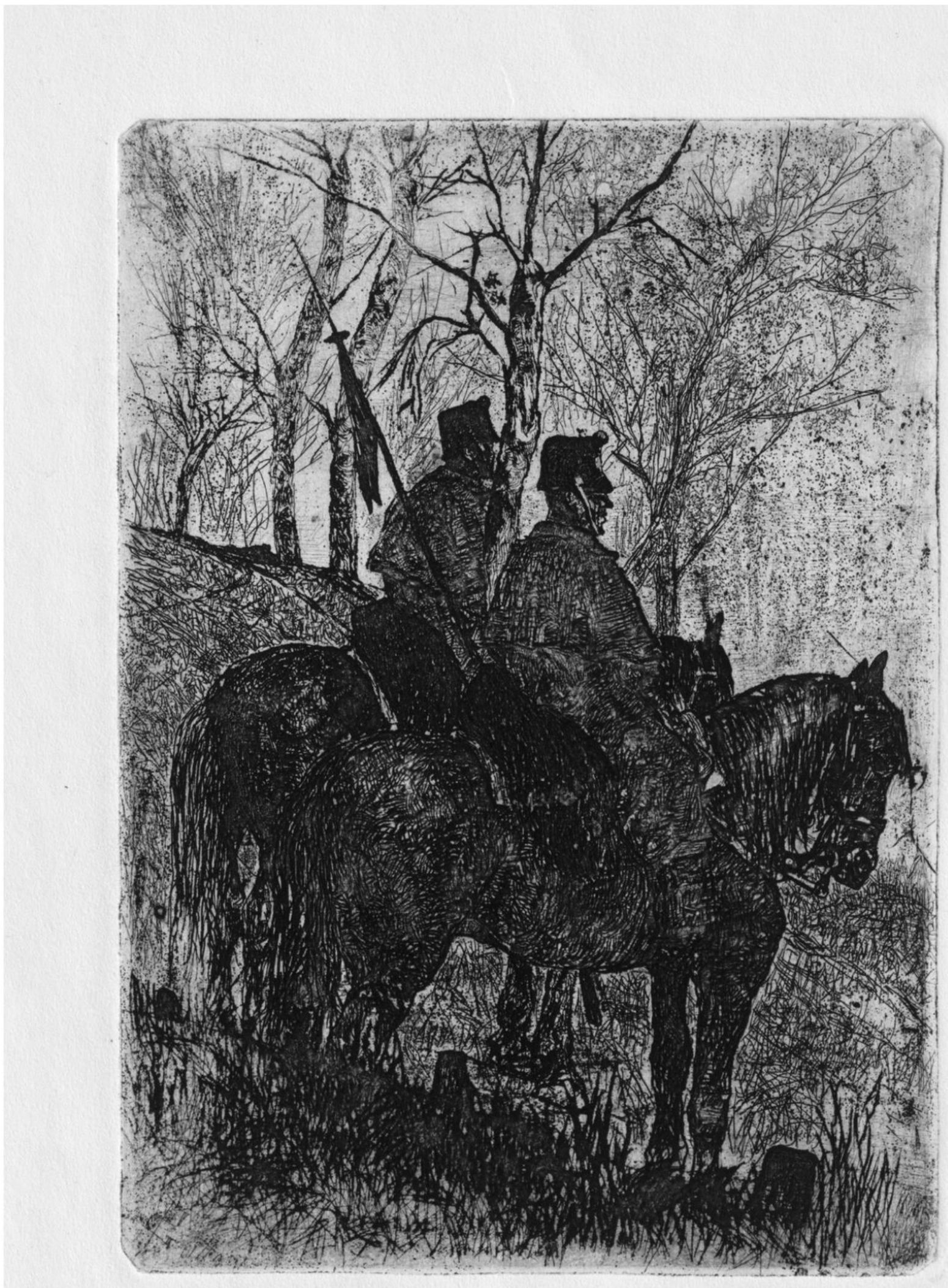
This evocative work belongs to the artist’s early period and in all probability shows the Norwegian painter, Christian Krohg, with whom Klinger enjoyed a close friendship. According to Singer, it is an early etching made in Brussels, where the artist spent six months in 1879. However, two surviving preliminary studies for the etching in ink pen over pencil or chalk are dated 1882. At this time Klinger was living and working in Berlin for a few years, so a somewhat later date of origin appears more plausible. It was during this period that the artist first became acquainted with works of French Impressionism at the home of the collectors, Carl and Felicie Bernstein, and simultaneously discovered his love of French naturalist literature and authors such as Émile Zola, Gustave Flaubert and the Goncourt brothers.

The present etching testifies to this experience. The book in the foreground, entitled *Manette Salomon*, is the programmatic artist’s novel by Edmond and Jules de Goncourt. A young artist sits freezing in a barren attic, the collar of his coat turned up, intently contemplating the painting on the easel. On the floor next to him are a travel bag and a few items such as a glass carafe and the Goncourts’ novel. The furnishings of the makeshift studio are spartan. An iron washstand and a simple bed illustrate the painter’s straitened living conditions. The young Klinger must have been familiar with such conditions himself as he took his first steps towards artistic recognition. Displaying sensitive powers of observation and subtle draughtsmanship, the artist produces an intense atmosphere and a distinctive psychological characterisation that are all but symbolic of the privations of a young artist’s life.

The etching is very rare. Singer was aware of only five undated impressions. The one on offer here has the handwritten inscription “Erster Druck” in the lower margin; the signature and the later date 1913 in pencil were probably inserted to mark a special occasion. A very fine, delicate and rich impression with full margins. Slightly foxed, minor ageing, otherwise in excellent, pristine condition. From the collection of Werner Eberhard Müller (Lugt 5075).



Originalgröße / Actual size



43. GIOVANNI FATTORI
(1825 Livorno – 1908 Florenz)

Vedetta di Cavalleria (Zwei Kavalleristen auf Wache). Radierung auf Zink in Braun gedruckt, auf hellem Kupferdruckpapier. 23,9 x 17,2 cm. Baboni-Malesci CL; Petrucci 150.

Die eindrucksvolle und atmosphärisch dichte Radierung gehört dem Spätwerk Fattoris an und zeigt seine souveräne Beherrschung des Mediums Radierung. Fattori war ein unübertroffener Meister in der Wiedergabe von Licht und Atmosphäre und entwickelte in den 1880er Jahren eine absolut eigenständige und neuartige Formensprache. Um eine reiche tonale Wirkung zu erzielen, verwendete Fattori oft Zinkplatten. Das weiche Metall erlaubt einen spontaneren, freieren zeichnerischen Duktus und erweist sich als ein ideales Medium um eine große Skala von malerischen und atmosphärischen Effekten zu erzielen. Die Auflagen sind jedoch kleiner als bei Kupferplatten.

Fattori verleiht dem alltäglichen Motiv eine beeindruckende Monumentalität und Grandeur. Die dunkle Silhouette der beiden Reiter hebt sich wirkungsvoll von den kahlen, winterlichen Bäumen ab, die ein subtiles und filigranes graphisches Oberflächenmuster bilden. Das Ganze atmet Ernsthaftigkeit und eindrucksvolle Stille. Mensch, Tier und Natur sind in einem delikaten Linienspiel eingefangen. Prachtvoller, toniger Druck mit dem vollen Rand. Geringe Gebrauchsspuren, sonst in vorzüglicher Erhaltung.

GIOVANNI FATTORI
(1825 Livorno – 1908 Florence)

Vedetta di Cavalleria (Two Cavalrymen on Guard Duty). Etching on zinc, printed in brown ink on light copperplate printing paper. 23.9 x 17.2 cm. Baboni-Malesci CL; Petrucci 150.

This impressive and atmospherically dense etching belongs to Fattori's late period and demonstrates his proficiency as an etcher. Giovanni Fattori was an unsurpassed master in the rendering of light and atmosphere, and in the 1880s he developed a completely independent and novel formal idiom. He frequently used zinc plates to achieve a rich tonal effect. The soft metal, which facilitates a more spontaneous, freer drawing style, is thus an ideal medium for a wide range of painterly and atmospheric effects. The editions are smaller than with copper plates, though.

Fattori gives the everyday motif an impressive monumentality and grandeur. The dark silhouette of the two riders stands out starkly against the bare, wintry trees, which form a subtle and intricate graphic surface pattern. The whole scene radiates earnestness and an astonishing tranquillity. Riders, animals and nature are rendered in linework of great delicacy. A superb, rich impression with full margins. Minor handling marks, otherwise in excellent condition.

44. PETER ILSTED
(1861 Saxkobing – 1933 Kopenhagen)

Weiße Champignons (Hvid Champignon). Schabkunstblatt auf Velin. 17,8 x 22,5 cm. Auflage 30 num. Ex. Signiert. (1913). Olufsen-Svensson 15.

Der dänische Maler und Graphiker Peter Ilsted ist vor allem bekannt durch seine puristischen Interieurdarstellungen im Stil seines Schwagers Vilhelm Hammershøi, dessen monochrome, auf wenige gedämpfte Creme-, Grau- und Brauntöne beschränkte Palette er übernommen hat. Viele dieser intimen, zeitlosen Innenraumszenen sind in der Schabkunsttechnik ausgeführt, deren weiche, samtige Übergänge sich als das ideale künstlerische Ausdrucksmittel erweisen um die subtile Chromatik Hammershøis adäquat in das Medium der Druckgraphik zu übersetzen.

Bei dem vorliegenden schönen Schabkunstblatt handelt es sich jedoch um ein vom Künstler selbst nach dem Leben notiertes Motiv. Die scheinbar beiläufig, kunstvoll arrangierten Pilze bilden ein kleines druckgraphisches Meisterwerk. Die unterschiedlichen Braun-, Grau- und Weißtöne sind in feinsten Nuancen abgestuft und erzeugen eine klangvolle, wuchtige Monochromie, während die feinen Körnungen des Schabeisens die Angerlinge fast haptisch greifbar machen. Nicht zuletzt spielt auch der Vanitasgedanke eine Rolle. Bald werden die schmackhaften Pilze in einer Pfanne brutzeln und dem Künstler eine herzhafte Mahlzeit bereiten. Die Radierung ist selten. Trotz der nominellen Auflage von 30 Exemplaren haben sich effektiv nur wenige Abzüge erhalten. Prachtvoller Druck mit breitem Rand. Im Passepartoutausschnitt leicht vergilbt, minimal fleckig und stockfleckig, sonst vorzüglich erhalten.

PETER ILSTED
(1861 Saxkobing – 1933 Copenhagen)

White Mushrooms (Hvid Champignon). Mezzotint on wove paper. 17.8 x 22.5 cm. Edition 30 num. ex. Signed. (1913). Olufsen-Svensson 15.

The Danish painter and printmaker, Peter Ilsted, is best known for his purist interior depictions in the style of his brother-in-law, Vilhelm Hammershøi, whose monochrome palette, limited to a few muted shades of cream, grey and brown, he adopted. Many of these intimate, timeless interior scenes are executed in mezzotint, whose soft, velvety transitions prove the ideal means of expression to adequately transfer Hammershøi's subtle chromatics to the medium of printmaking.

The present beautiful mezzotint print is a motif after life by the artist himself, however. The seemingly casually, artfully arranged mushrooms are a small printmaking masterpiece. The different shades of brown, grey and white are gradated in the finest nuances and create a resonant, forceful monochromatic effect, while the fine grains of the scraper make the brown-cap mushrooms all but tangible. Last but not least, the concept of vanitas also plays a role. Soon the tasty mushrooms will be sizzling in a pan, providing the artist with a hearty meal. The etching is rare. Despite the nominal edition of 30 copies, only a few impressions have survived. A superb impression with wide margins. Slightly yellowed in the passepartout cut-out, minor staining and minimal foxing, otherwise in excellent condition.

30/4

Peter Stokes

45. BENVENUTO MARIA DISERTORI

(1887 Trento – 1969 Mailand)

Veduta del Monte Magnanapoli in Roma. Radierung und Grabstichel in Braunschwarz gedruckt auf chamois-farbenem, festen Bütten. 29,6 x 39,4 cm. Signiert, eigenhändig betitelt in brauner Feder. (1918). Bellini-Alberti 30 I (von II).

Benvenuto Maria Disertori war eine vielfältige, kultivierte Persönlichkeit, die neben einer erfolgreichen Tätigkeit als Musikologe zu den bedeutendsten graphischen Künstlern des frühen *Novecento* in Italien zählt. Von 1931 bis 1960 übte Disertori außerdem eine einflussreiche Lehrtätigkeit als Professor für graphische Künste an der Mailander Accademia di Brera aus.

Die faszinierende, detailliert durchgeführte Vedute zeigt einen Blick über das mittelalterliche Rom. Als Standpunkt diente dem Künstler die östliche Vorhalle des Denkmals für Vittorio Emanuele II., das zum Entstehungszeitpunkt der Radierung noch unvollendet war. Links erhebt sich die markante Silhouette des mittelalterlichen *Torre delle Milizie*. Disertoris delikate, sehr konzentrierte Radiertechnik mit ihren vielfältigen, fast ornamentalen Schraffurmustern verleiht der Darstellung einen eigentümlichen Reiz und Poesie. Der Künstler zeigt eine steinerne, mittelalterliche Stadt, deren verwinkelte Gassen an Städte Mittelitaliens wie Siena und Perugia erinnern. Es handelt sich um einen Frühdruck vor der Schrift. Ein weiteres Exemplar dieses Zustandes wird in der Public Library, New York aufbewahrt. Prachtvoller, toniger Druck mit gleichmäßigem Rand. Geringfügig fleckig, minimale Altersspuren, sonst sehr schönes Exemplar.

BENVENUTO MARIA DISERTORI

(1887 Trento – 1969 Milan)

Veduta del Monte Magnanapoli in Roma. Etching and burin in brownish-black ink printed on firm, chamois coloured laid paper. 29.6 x 39.4 cm. Signed, the title written in pen and brown ink in the artist's own hand. (1918). Bellini-Alberti 30 I (of II).

Benvenuto Maria Disertori was a versatile, cultured personality who, in addition to a successful career as a musicologist, was one of the foremost printmakers of the early *Novecento* in Italy. From 1931 to 1960 he also held an influential teaching position as professor of graphic arts at Milan's Accademia di Brera.

This fascinating, detailed veduta shows a view of medieval Rome. As his vantage point the artist has taken the eastern porch of the monument to Vittorio Emanuele II, which was still unfinished at the time the etching was made. Rising up on the left is the striking silhouette of the medieval *Torre delle Milizie*. Disertori's delicate, highly concentrated etching technique with its varied, almost ornamental hatching patterns gives the scene a peculiar charm and poetic feel. The artist depicts a medieval stone town whose winding alleys are reminiscent of cities in central Italy such as Siena and Perugia. This is an early impression before letters. Another impression of this state is in the Public Library in New York. A superb, rich impression with even margins. Minor staining and ageing, otherwise in excellent condition.

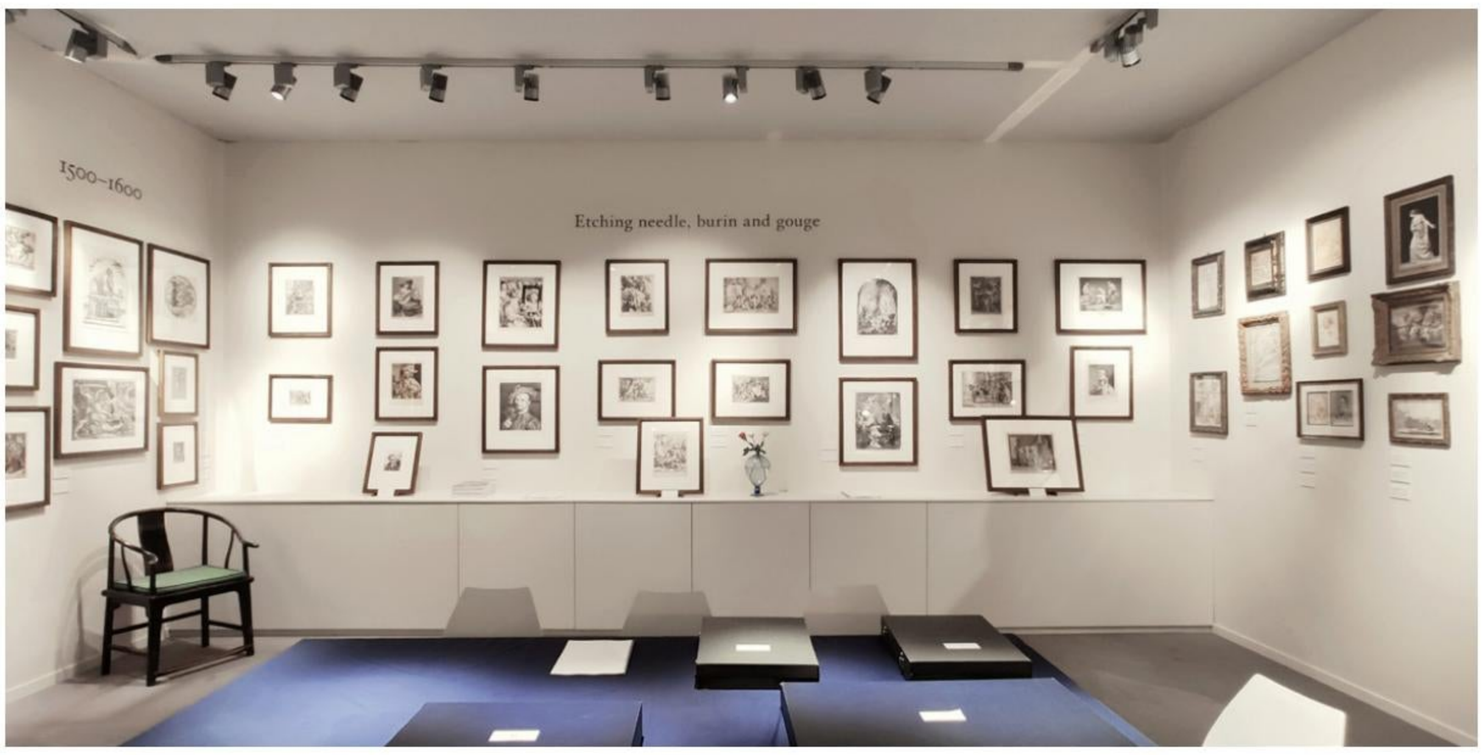
Veduta del Monte Magnanapoli
in Roma.

Benvenuto Bicerton

KÜNSTLERVERZEICHNIS / INDEX OF ARTISTS

Barry, James 66
Berthold, Ferdinand 94
Carracci, Agostino 14
Caruelle d'Aligny Théodore 84
Cooghen, Leendert van der 28
Copia, Jacques Louis 68
Corneille, Michel II 34
David, Giovanni 64
Disertori, Benvenuto Maria 108
Fabre, François Xavier 78
Fattori, Giovanni 104
Fontebasso, Francesco 46
Franco, Giovanni Battista 6
Glume, Johann Gottlieb 48
Hallé, Noêl 44
Hutin, Charles François 50
Ilsted, Peter 106
Julien, Simon 54
Kilian, Lucas 18
Klinger, Max 102
Lelu, Pierre 56
Lesueur, Pierre-Etienne 70
Liss, Johann 20
Mellan, Claude 24
Menarola, Pietro Francesco 38
Millet, Jean François 30
Northern European School 8
Olivier, Friedrich 82
Parizeau, Philippe Louis 60
Parrocel, Joseph François 62
Passe, Simon de 26
Prins, Johannes Huibert 74
Reinhart, Johann Christian 86
Rohden, Franz von 92
Rohden, Johann Martin von 90
Rolli, Giuseppe Maria 36
Ruscheweyh, Ferdinand 88
Saenredam, Jan 16
Schmidt, Georg Friedrich 52
Senape, Antonio 98
Vignon, Claude 22
Vogel, Christian Leberecht 80
Waterloo, Anthonie 32
Wierix, Hieronymus 12
Wit, Jacob de 42

Tefaf: 11–19 March, 2023



Please visit our exhibition

From Carracci to Fattori – European Works on Paper

Stand 619

TEFAF

MAASTRICHT

VERKAUFSPREISE KATALOG XXIII
PRICE LIST CATALOGUE XXIII

	EURO		EURO
1. Franco	18,000	24. Lelu	18,000
2. Northern European School	34,000	25. Parizeau	12,000
3. Wierix	9,500	26. Parrocel	6,500
4. Carracci	34,000	27. David	6,500
5. Saenredam	15,000	28. Barry	24,000
6. Kilian	7,500	29. Copia	9,500
7. Liss	9,500	30. Lesueur	9,500
8. Vignon	6,500	31. Prins	24,000
9. Mellan	9,500	32. Fabre	5,800
10. Passe	7,500	33. Vogel	6,500
11. Cooghen	8,500	34. Olivier	18,000
12. Millet	7,500	35. Caruelle d'Aligny	sold
13. Waterloo	18,000	36. Reinhart	9,500
14. Corneille	6,500	37. Ruscheweyh	7,500
15. Rolli	7,800	38. Rohden, Johann Martin von	8,500
16. Menarola	7,500	39. Rohden, Franz von	4,800
17. Wit	3,800	40. Berthold	12,000
18. Hallé	8,500	41. Senape	18,000
19. Fontebasso	6,500	42. Klinger	12,000
20. Glume	5,400	43. Fattori	6,500
21. Hutin	12,000	44. Ilsted	9,500
22. Schmidt	6,500	45. Disertori	2,400
23. Julien	7,500		

VERKAUFSBEDINGUNGEN

Alle Blätter sind verkäuflich. Verkauf gegen sofortige Zahlung an *Deutsche Bank*,
IBAN: DE91 1007 0024 0078 4777 00
BIC: DEUTDEDBBER

Auslandszahlungen werden durch Banküberweisungen in EURO spesenfrei für uns erbeten. Versand auf Kosten und Gefahr des Bestellers. Versicherung zu seinen Lasten.
Kurzfristige Ansichtssendungen an uns bekannte Kunden sind möglich.
Festbestellungen werden bevorzugt behandelt.
Es besteht kein Lieferungszwang. Eigentumsvorbehalt gemäß § 455 BGB.

Erfülllungsort und Gerichtsstand, auch für Mahnverfahren: Berlin.

USt-Id Nr. DE 814227922

CONDITIONS OF SALE

All items in the catalogue are for sale. Payment should be made to *Deutsche Bank*,
IBAN: DE91 1007 0024 0078 4777 00
BIC: DEUTDEDBBER

Foreign clients are requested to remit payment net of bank charges in EURO.
The client is liable for all costs and risks of shipping, including transit insurance.
We will be happy to send items on approval for short periods of time to clients known to us. Firm orders will take precedence. Title is reserved until complete payment of goods (§ 455 Civil Code of Germany).
In case of any disputes the German version of these conditions shall be legally binding.

Place of performance and place of jurisdiction for any legal proceedings is Berlin.

VAT No. DE 814227922

IMPRESSUM

Gestaltung & Satz	Stefanie Löhr, Berlin
Repros	Stefanie Löhr, Berlin
Typographie	Custodia Fred Smeijers, Our Type, Belgien

© 2023 Nicolaas Teeuwisse OHG, Berlin

Nicolaas Teeuwisse OHG
Erdener Str. 5a · 14193 Berlin